Die Musik

XXXIII. Jahrgang

Organ des Amtes Musik
beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten
geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift
der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk
in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Zweiter Halbjahresband

April 1941 bis September 1941

Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee

Inhaltsverzeichnis (Zweiter Halbjahresband, April bis September 1941)

Aufsätze

Berichte und kleine Beiträge

Besprochene Bücher[1])

[1]) Die Namen der Buchbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Besprochene Noten[2])

---

[1]) Die Namen der Notenbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Das Musikleben der Gegenwart

Besprochene Schallplatten

Zeitgeschichte

Bilder

Postverlagsort Leipzig

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik

beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift
der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk
in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

33. Jahrgang April 1941 Heft 7

Max Hesses Verlag / Berlin

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter
Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Str. 38. Fernruf 96 37 02/03

33. Jahrgang | April 1941 | Heft 7

Deutsche Unterhaltungsmusik

Von Siegfried Scheffler, Berlin

Nicht nur in den musikalischen Gipfelpunkten, auch im Querschnitt der Unterhaltungsmusik bestätigt sich die Kulturgeschichte eines Volkes. Je nachdem die Gattung der leichten Musik dem Unterhaltungs- oder dem Amüsierbedürfnis Rechnung trägt, das Publikum zu führen vermag oder von ihm geführt wird, eigener Initiative gehorcht oder fremde Vorbilder nachzuahmen versucht, beweist sie ihre Teilnahme am Zeitgeschehen, ihre Abhängigkeit oder ihren selbständigen Willen.

Die Unterhaltungsmusik der Systemzeit ist das Opfer ihrer inneren Haltlosigkeit und Schwäche geworden. Sie hat sich einen so zweifelhaften Ruf erworben, daß es Mühe kosten wird, das Ansehen, das sie früher einmal im Zeitalter der Klassik genoß, wieder herzustellen. Und auch die Unterhaltungsmusik vor dem Jahre 1914 hat mit ihren charakterlosen Charakterstücken, ihren selbstgefälligen Paraphrasen und sentimentalen Liedern als Spiegelbild einer bürgerlich satten Epoche jede Bedeutung verloren.

Wenn wir von der Unterhaltungsmusik der Klassik gesprochen haben, so meinen wir die Gelegenheits- und Auftragswerke unserer Meister, die Kassationen, Divertimenti und Serenaden, die Tänze, Ballettmusiken und Ouvertüren, wie sie Mozart, Haydn, Beethoven und Schubert geschrieben haben. Es sind Werke, die nicht im Brennpunkt eines genialen Schaffens stehen, es sind Nebenprodukte, die dennoch ihres Schöpfers wert sind und sich im Gesamtprozeß dieses Schaffens wohl verantworten lassen. Und wenn wir über Weber zur klassizistischen und neuromantischen Zeit vordringen, so finden wir z. B. in Hugo Wolfs „Italienischer Serenade" und den „Liebesliederwalzern" von Brahms Musterbeispiele wertvoller Unterhaltungsmusik und erinnern uns, daß sich auch Richard Strauß in seiner „Bürger als Edelmann"-Suite, in den Walzern des „Rosenkavalier" der leichten Muse mit bestem Erfolg verschrieben hat.

Die *leichte* Muse braucht durchaus noch keine *leichtfertige* zu sein! Musik ihres Genres dient der Entspannung und verzichtet auf die großen Spannungen, die z. B. der Sinfonie vorbehalten sind. Sie gestaltet nicht menschheitliche Auseinandersetzungen, sondern soll dem Menschen nach einem beschwerlichen Tagewerk Freude und Erholung schenken. Sie will nicht dem Kampf, sondern der Entlastung, nicht dem Problematischen, sondern dem Verständlichen und Versöhnlichen dienen, will sich ohne Mühe verständlich machen und mit gutem Einfall und frischer Melodiebegabung klingende Musik prägen.

So haben die guten Walzer eines Johann Strauß mehr Segen gestiftet, mehr Freude geschaffen, als manche langweilige Sinfonie, hinter deren ethischen Ansprüchen sich ein schöpferischer Mangel verbarg. Die Walzer eines Johann Strauß haben es bewiesen, daß Unterhaltungsmusik nicht nur für den Tag geschrieben ist, sondern auch für die Zeit. Denn — um es einmal zu betonen — nicht das Genre ist in der Kunst das Entscheidende, wohl aber, was man daraus macht und damit im künstlerischen Sinne erreicht!

Der bestehende Gegensatz zwischen der ernsten und der unterhaltenden, der anspruchsvollen und der mit leichteren Mitteln ansprechenden Musik ist wohl damit zu erklären, daß ernste Musik eine künstlerische Tradition besitzt, unterhaltende aber noch bemüht ist, sich eine Tradition zu schaffen. Ernste Musik wird uns in Konzertsälen und in Opernhäusern geboten. Sie verlangt ein Publikum, das sich ihr ganz — d. h. in seiner inneren wie äußeren Haltung — zur Verfügung stellt. Unterhaltende Musik bietet sich uns in Filmthea-

tern und Operettenbühnen, in Kabaretts und Gaststätten an, ohne daß wir verpflichtet wären, besondere Rücksichten auf sie zu nehmen. Unterhaltende Musik sagt uns das, was wir uns getrauen, in irgendeiner Form selber sagen zu können. Sie spricht zu uns und aus uns. Darin liegt ihre spontane Wirkung, darin begründet sich aber auch ihre besondere Verantwortung. Gerade die unterhaltende Musik ist zu einer moralischen Haltung verpflichtet, weil sie uns wie keine andere unmerklich und augenblicklich zu beeinflussen vermag.

Wie groß dieser Einfluß gewesen ist, beweist die Zeit bis zum Jahre 1933. Sie ist durchaus nicht nur das Echo ihres Publikums gewesen, seiner Oberflächlichkeiten und Hemmungslosigkeiten. Sie hat vielmehr als das Mittel einer Tendenz, als das Gift für eine moralische und völkische Zersetzung eine Schuld auf sich geladen, für die sie sich noch heute zu rechtfertigen hat. Unterhaltungsmusik ist zu den Niederungen des Schlagers hinabgesunken, ist nicht mehr volkstümlich gewesen, sondern plebejisch geworden. Sie hat den Schlager, das Kind der Straße, salon-, theater- und tanzfähig gemacht. Sie hat aus seinen frechen Aufdringlichkeiten, seiner moralischen Verkommenheit einen Lebensstil zu schaffen versucht oder doch beabsichtigt, den Lebensstil eines gesunden Volkes ins Dekadente umzubiegen. Mit der Waffe des Schlagers und durch die kritiklose Hörigkeit ihres Publikums ist es ihr gelungen, den Komponisten Erfolge und Geldeinnahmen zu verschaffen, die sich in diesem Übermaß vor der Geschichte der Kunst und vor den Mühen ihrer schaffenden Geister nicht verantworten lassen.

Um diesen Gegensatz auszugleichen, gilt es also eine Brücke zu schaffen, mit denen die Ufer der ernsten Musik wieder erreicht werden. Es gilt, das Niveau der Unterhaltungsmusik so weit zu heben, daß sie wertbedingt und zeitbeständig zu werden vermag. Die ersten, die diese Aufgabe zu bewältigen haben, sind die Komponisten. Sie sind ganz besonders heute darauf angewiesen, den Kulturwillen ihrer Zeit zu erkennen und ihm in ihren Werken Ausdruck zu geben. Sie haben sich darauf zu besinnen, daß sie deutsche Komponisten und einer Entwicklung unterworfen sind, die im Zeichen der letzten und entscheidenden Auseinandersetzung mit der angelsächsischen Welt zu einem deutschen Siege und damit zu einem deutschen, für die Welt gültigen Kulturbeispiel und Kunststil führen muß. Es sind bereits Anzeichen dafür vorhanden, daß die deutsche Unterhaltungsmusik diesen Weg der Verantwortung gehen kann und auch zu gehen gewillt ist. In dieser Einstellung wird ihr jede Hilfe gewährt werden, deren sie bedarf.

Auch der Kapellenleiter untersteht dieser Verantwortung. Er ist für die Programmgestaltung verantwortlich, für die Förderung zeitgenössischer deutscher Komponisten, für die reinliche Scheidung zwischen gestern und heute in seinem Musikrepertoire. Sein Verantwortungsgefühl unterstützt die Aufbauarbeit, die wir verlangen. Seine Gleichgültigkeit schafft mit angelsächsischer Jazz-, Hot- und Swing-Musik hinter der kämpfenden Front eine Reaktion, die wir mit allen Mitteln bekämpfen müssen. Und wenn er glauben sollte, das Wohlwollen seines Publikums berechtige ihn zu diesem Verfahren, so darf er dessen gewiß sein, daß die Zufallsgemeinschaft eines Publikums auch in ihrer Sympathie unzuverlässig ist, daß aber die organische Gemeinschaft des Volkes als höchste Instanz gelten muß, vor der sich das Gewissen und der Erfolg eines Künstlers letzten Endes zu verantworten hat.

Deutschland, das reichste und vielseitigste Land künstlerischen Schaffens, braucht schöpferisch wertvolle und charakterlich feste Persönlichkeiten. Denn gerade der kulturelle Reichtum Deutschlands darf nicht zu einer bequemen Nutznießung verführen, sondern verlangt eine Vertiefung und Veredelung seines Besitzes. Als junges und gesundes Volk fordern wir auch von unserer Unterhaltungskunst saubere Wirkungen. Wir verzichten auf die betäubenden Effekte, die aufpeitschenden Mittel der Inflationsmusiken. Wir brauchen die schwüle Atmosphäre gedämpfter Blechbläser, die überhitzte Rhythmik, die Schlagzeugorgien nicht, die als Selbstzweck unerträglich sind. Wir lehnen die fremden Einflüsse ab, weil wir stark genug geworden sind, unserer eigenen Kraft zu vertrauen. Die Gewißheit unseres Wertes — sie liegt in den Werken unserer Meister, die, als Kulturgut unantastbar, als Beispiel unübertroffen, zum Vorbild für neue Generationen und zum Ausweis deutscher Kunstleistung vor der Welt geworden sind.

Zwischen starken Gegensätzen, zwischen Wert und Unwert, Art und Entartung verläuft die Entwicklungskurve der Unterhaltungsmusik. Gerade die unterhaltende Musik bedarf, um eine Kunst der Unterhaltung zu werden, der Persönlichkeiten, die den Erfolg mit der charakterlichen Leistung zu vermählen wissen und sich ihrem Volke gegenüber tiefer verpflichtet fühlen als ihrem Publikum. Sie braucht Könner mit gründlicher und vielseitiger Erfahrung, Einfallsmusiker mit glänzender Begabung und feinem Klangbewußtsein, Künstler, die ihr Gewissen, ihre moralische Haltung nicht den Tantiemen opfern. Unterhaltungsmusik hat ihre besonderen Ansprüche und technischen Voraussetzungen. Sie ist eine der schwierigsten und vielseitigsten Aufgaben und setzt eine zweckmäßige Anpassungsfähigkeit voraus. Denn gerade sie — das sei am Rande vermerkt — muß allen möglichen Besetzungsansprüchen der Kapellen ange-

paßt sein, während ernste Musik für ihr Orchester nur ein festgefügtes Partitur-Schema und keine Varianten kennt.

In diesem Sinne soll die Unterhaltungsmusik die Aufgaben, die ihr das nationalsozialistische Deutschland zumißt, erfüllen. Sie hat die außerordentliche Mission, Lebensfreude zu wecken und zu bestätigen. Sie dient einer unmerklichen, aber zielbewußten Geschmackserziehung. Sie ist Teil der deutschen Kunst, sobald sie ihr in ihrem innersten Wesen zugeordnet sein wird.

Mit dieser Einstellung und Verpflichtung fallen die Grenzen zur ernsten Musik. Die Kunst der leichten und der schweren Waffen kennt zwar verschiedenartige Einsatzmöglichkeiten, verschmilzt aber zu einer Front nach dem selbstverständlichen Gesetz der Kameradschaft und der gemeinsamen Leistung.

Die Hausmusik als Weg zur Musikkultur

Von Hans Polack, Danzig

Den höchsten Gipfel erreichte die Pflege der Hausmusik gegen das Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Vielleicht ist das deutsche Volk zu keiner Zeit musikseliger, musikliebender, aber auch kaum musikalischer gewesen als in jener Zeit. Eine wohlige Wärme, glückliche Behaglichkeit, eine gemütvolle Lebensstimmung erfüllte das deutsche Haus. Die Musik ist die beste Freundin aller geworden. Memoiren, Tagebücher und Briefe bieten tausendfache Zeugnisse jener durch Musik verklärten Lebensführung. Von dieser Zeit können wir sagen: sie besaß eine echte musikalische Kultur, und die verdankt sie in der Hauptsache der Pflege der Hausmusik.

Etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt der zunächst langsame, aber in der Bewegung sich steigernde Verfall der Hausmusik. Man hat eine stattliche Zahl von Gründen dafür genannt. Es wird behauptet, das Konzert habe die Hausmusik vernichtet. Wer sich mühelos Musik vormachen lassen kann, treibt selber keine Hausmusik mehr. Diese Begründung halte ich für falsch. Abgesehen davon, daß für ein Konzert ganz andere Werke in Betracht kommen, glaube ich, daß der Mensch, der ein echtes Verlangen nach Musik hat, sich gerade bemühen wird, durch häusliche Musikpflege seine musikalischen Kräfte zu steigern, um die großen und tiefen Werke der Meister verständnisvoll in sich aufzunehmen. Man hat ferner gesagt, die Musik sei technisch so schwierig geworden, daß sie sich zur Hausmusik nicht mehr eigne, der Liebhaber käme da nicht mehr mit. Man hat diesen Vorwurf besonders gegen die Meister der jüngeren Vergangenheit erhoben. Auch das ist nicht richtig: wir finden bei allen Großmeistern Werke, die zu ihrer Wiedergabe eine hochentwickelte Technik verlangen. Und das ist auch verständlich. Es soll nicht behauptet werden, daß die „Schwierigkeit" eines Werkes ein Beweis seiner „Tiefe" sei. Wenn wir von Kunst-Scharlatanen und Musik-Akrobaten absehen — bei den echten Meistern ist es schon so, daß mit der Tiefe des Gehaltes auch die technischen Schwierigkeiten sehr häufig wachsen. Bachs cis-moll-Fuge stellt andere Forderungen als etwa die zweistimmige in c-moll, Beethovens Hammerklaviersonate höhere als irgendeine seiner kleineren Klaviersonaten, in Schumanns C-dur-Fantasie und seinem Jugendalbum stehen Inhalt und Technik ebenfalls in entsprechendem Verhältnis. Aber all die genannten Schöpfer, ebenso wie andere deutsche Meister, haben auf allen Gebieten der Instrumental- und Kammermusik eine Fülle von Werken ausgestreut, die dem Liebhaber zugänglich sind, wenn er nur mit wirklichem Ernst, mit Liebe und Arbeit an seine Aufgabe herantreten wollte.

Der wahre Grund für den Verfall der Hausmusik liegt zunächst in dem Aufkommen einer materialistischen Lebensauffassung, die Schopenhauer bereits um 1850 zornmütig feststellt, und die Wilhelm Raabe, der Ekhart des deutschen Volkes, in seinen Erzählungen seit 1870 erschütternd darstellt. Zwar die Fundamente, an denen Jahrhunderte hindurch edle Meister gebaut hatten, trugen noch den schwankenden Oberbau, das Konzertleben „blühte", aber es hatte seine Kulturkraft verloren. Die Konzerte waren zum Reizmittel, zur Eitelkeitsbefriedigung oder zur Kleiderschau geworden. Das Aufgeben der Hausmusikpflege machte das Volk allmählich unfähig, ernste Musik miterleben zu können. In diese Tiefen vermochten hohle Köpfe und Seelen nicht mehr unterzutauchen. So erfand man das Märchen der Volksfremdheit und Überkompliziertheit der großen Kunst. Kundige Spekulanten brachten das Ersatzmittel: die Operette, die von der Klassizität eines Strauß und Suppé unerhört rasch zum scheußlichsten Kitsch heruntersank, und in der Revue-Operette endete, mit Gassenhauer und Schlager, der die Seele des Volkes nicht nur musikalisch vergiftete, sondern auch durch seine Texte sittlich verflachend und abstumpfend wirkte.

Wäre das deutsche Volk arm an musikalischen Kunstwerken, so könnten manche Auswüchse unseres musikalischen Lebens verständlich sein. Aber kein Volk der Erde besitzt eine solche Fülle, einen solch wundervollen Reichtum an Meisterwerken, wie wir Deutschen. Als Entschuldigung wird gern und häufig das Argument herbeigerufen, der „Geschmack" sei ja verschieden. Mit keinem Worte wird in Sachen der Kunst ein größerer Unfug getrieben. Gewiß ist der Geschmack verschieden, weil er im

Grunde nichts anderes ist als der Ausdruck der seelischen Richtung des Individuums, und Individuen verschieden sind. Aber in einem sollten alle Geschmäcke gleich sein: in ihrer gründlichen Durchbildung. Geschmack ist nicht etwas von vornherein Gegebenes, sondern etwas zu Erringendes, Erwerbendes. Charakter besitzt der wirkliche Geschmack. Der charakterlose Geschmack ist es, der so viele Kulturwidrigkeiten auf dem Gewissen hat. Nicht früh genug kann mit der Bildung des Geschmacks begonnen werden. Glücklich der Mensch, der in einer Luft aufwächst, die alle Kräfte seines Geistes und Gemütes erstarken läßt und zu harmonischer Entwicklung bringt.

Mit wenigen Ausnahmen — Konjunktur-Subjekte hat es immer gegeben und wird es immer geben, denn die Gemeinheit ist ebenso unsterblich wie der Edelsinn — hat der deutsche Musiklehrer, im Hinblick auf unsere Hausmusik, die Sache der echten Kunst tapfer verfochten in mühevoller, geduldiger Arbeit. Er war in eine wirtschaftliche Not geraten, die ihm als geistig-künstlerischen Menschen viel schmerzlicher sein mußte, als dem ungeistigen. Geholfen kann ihm nur werden, wenn der Sinn für häusliches Musizieren wieder erweckt wird. Man darf überzeugt sein, daß von seiten des Staates das im Augenblick Mögliche dazu getan wird. Aber die Hauptsache wird doch darin bestehen, daß sich die Erkenntnis um die Bedeutung und den Kulturwert der Hausmusik selbst immer mächtiger im Bewußtsein des deutschen Volkes ausbreite. Die Eltern müssen darüber aufgeklärt werden, daß ihre Kinder mit der Musik ein unverlierbares Seelengut erwerben. Denn die Musik ist kein bloßes Spiel, keine müßige und unnötige Unterhaltung, sondern eine Kraft, die den ganzen inneren Menschen zu bilden und zu formen imstande ist. Sie ist als die nächste Verwandte zur wahren Religion anzusehen; wie diese, verbindet die Musik den Menschen mit dem Göttlichen. Ein innerlich so geformter Mensch wird dem Leben ganz anders gegenüberstehen, als eine materialistische Natur. In seiner Seele ruhen Schätze, die ihm niemand rauben kann. Eltern, die ihre Kinder wahrhaft lieben, sollten ihnen diese Erziehungsgabe — selbst wenn harte Opfer nötig sind — nicht vorenthalten. Das „Wirtschaftliche" ist grausam notwendig — es gibt uns Brot, hier mühen wir uns alle instinktmäßig, triebhaft. Aber der Mensch lebt nicht vom Brot allein — er ist auch ein geistiges Wesen. Und für die Notwendigkeiten dieses höheren Daseins — dessen nur der Mensch allein in der weiten Natur gewürdigt wurde — haben wir mit all unseren geistigen Kräften zu sorgen. Die Musik, in ihrem tiefsten Wesen erkannt und gepflegt, ist eine treue Führerin zu echter Kultur. Lernen wir — und besonders ihr Eltern, die ihr die Gnade habt, Kinder zu besitzen — aus unserer Geschichte, daß die Liebe und Pflege der Werke unserer deutschen Meister im Hause eine heilige Aufgabe und Pflicht bedeutet, ein Bollwerk gegen jede Verflachung, eine Quelle, aus der jene Kräfte strömen, die dem Leben erst reinen und edlen Inhalt gewähren. Wir tragen damit aber auch eine Schuld ab gegenüber den Genien, die uns Werke von so hoher Vollendung gegeben haben. Kommen wir ihnen entgegen, lassen wir uns von ihnen führen: sie lassen uns die Würde des Menschen empfinden, und, das Erlebnis ihrer Werke in der Seele tragend, sind wir gefeit gegen alles Gemeine und Niedrige.

Musikalisch und Musikantisch

Von Helmuth Sommerfeld, Danzig

Wir erleben gegenwärtig einen gewaltigen Aufschwung des Musizierens; er erleidet auch durch die schicksalhafte Auseinandersetzung mit dem britischen Weltreich keinerlei Einbuße. Die Tätigkeit der 135 Kulturorchester, die im Rahmen der Truppenbetreuung für unsere siegreiche Wehrmacht stattfindenden Konzerte, und die sonntäglichen Konzerte des Rundfunks, die Sendung neuer Soldatenlieder ebenfalls durch den Rundfunk, der unverminderte, ja eher noch gesteigerte Konzert-, Opern- und Festspielbetrieb, auch an solchen Orten, die nachts Besuche englischer Flieger erhalten, das Aufblühen des Musiklebens in den befreiten Gauen unseres großdeutschen Vaterlandes, all dies kündet von der unerhörten Kraft und dem unbeugsamen Siegeswillen unseres Volkes.

Mit besonderer Liebe hat sich der nationalsozialistische Staat seit seinem Bestehen des Laienmusizierens angenommen. Die vielen, neu entstandenen Chorgemeinschaften, die zahlreichen Sing- und Spielscharen, die Werkkonzerte, die offenen Singstunden sind ein stolzes Zeugnis für den hohen Stand der Musikpflege auch auf diesem Gebiet.

In diesem Zusammenhang gewinnt der Begriff des „Musikantischen" aktuelle Bedeutung, und es verlohnt sich wohl einmal ihn näher zu erläutern und gegen den Begriff des „Musikalischen" abzuwägen.

Für das Wort „Musikantisch" läßt sich keine eindeutige Definition geben; es hat auch in seiner Entwicklung einen Bedeutungswandel durchgemacht. (Siehe hierzu besonders Hans Joachim Moser „Musiklexikon" 1935, S. 540.)

Ursprünglich bezeichnet es in nur voll- und hochwertigem Sinne den praktischen Tonkünstler. So

wird Heinrich Schütz als „eisgrauer Senior der deutschen Musikanten" bezeichnet, und der Held von Julius Bittners Oper „Der Musikant" ist eine Persönlichkeit von tonschöpferischer Bedeutung. In durchaus positivem Sinne bedeutet es einen Vollblutmusiker, der nicht „von des Gedankens Blässe" angekränkelt ist. Man spricht von einem musikantisch schäumenden Temperament und meint damit die elementare Kraft und urwüchsige Art des Empfindens, die unbekümmerte Musizierfreudigkeit. Man bezeichnet eine Komposition oder einen Teil derselben als musikantisch, wenn hier das Spielerische und Virtuose vorherrscht. So schreibt z. B. Josef Müller-Blattau über Pfitzners Klavierkonzert (Josef Müller-Blattau „Pfitzner", in „Unsterbliche Tonkunst", Potsdam, 1940, S. 88/89.) „Und eine andere Poligkeit, die gerade für ein Werk der konzertierenden Gattung wichtig ist, verbirgt sich ebenfalls dahinter: die des virtuos-musikantischen Spiels und einer Musik, die nur Ausdruck der Empfindung ist ... In dem kraftvoll-derben Schlußsatz herrscht wiederum das Musikantische stärker, das schließlich in einer fugierten Kadenz ganz das Feld behauptet." Ähnlich heißt es im Schlußkapitel von Richard Strauß: „Mit dem ‚Rosenkavalier' (1911) und der ‚Ariadne' (1912) vollzieht er die Rückwandlung zu einer musikantischeren Welt: zu Mozart, zum Wiener Lied und Tanz, zur Heiterkeit der italienischen Oper."

Nur zu leicht handelt es sich beim Musikantischen um einen Grenzwert. Das unproblematische Musizieren schließt oft einen Mangel an Geistigkeit und an gedanklicher Durchdringung ein und versagt bei Werken, die eine bewußte Gestaltung und seelische Vertiefung verlangen. Häufig verbindet sich hiermit eine einseitige Bevorzugung des nur Virtuosenhaften und eine Einengung auf das rein Handwerkliche, mag es auch noch so meisterlich beherrscht werden. Der gegen die Praxis der Spielleute sich wendende Satz des Guido von Arezzo: „Qui facit, quod non sapit, definiter bestia" trifft in seiner ganzen Härte den Typ des ungeistigen Musikanten. (Der nationalsozialistische Staat hat hier durch Hebung des Bildungsstandes des Unterhaltungsmusikers segensreich gewirkt.) Der Wandermusikus, wie ihn die Romantik und namentlich Eichendorff schildert, hat diese leicht geringschätzige Bewertung als bloßer Spielmann, dem die nötige Empfänglichkeit für die höhere Welt des Musikalischen und das wesenhafte Verständnis für die musischen Dinge fehlt.

Literatur und Dichtung freilich machen zwischen beiden Begriffen keine Unterschiede. Das beweisen einerseits E. Th. A. Hoffmanns „Musikalische Novellen" und Otto Ernsts „Musikalische Erzählungen", andererseits etwa die „Musikantengeschichten" von Karl Söhle und sein Roman „Der verdorbene Musikant" oder die neuerdings erschienenen, aus dem Leben großer deutscher Meister erzählenden „Musikantengeschichten von L. G. Bachmann.

Schöpft das Musikantische aus den frisch sprudelnden Quellen des elementaren Spieltriebes, so ist das Musikalische auf den künstlerischen Gestaltungstrieb gerichtet. Der Spielfreudigkeit des Musikantischen entspricht seine Vielseitigkeit. In dem Stück „Musikanten" aus Jödes allbekannter Sammlung „Der Musikant" sind es Violine, Baß, Viola, Flöte und Tanzen, in dem Liede „Die lustigen Musikanten" Geige, Zimbal, Baß und Dudelsack, welche von den Spielleuten beherrscht werden. Die Spiellust böhmischer Musikanten ist ebenso berühmt, wie sie in dem Märchen von den „Bremer Stadtmusikanten" eine ergötzliche zoologische Abwandlung erfahren hat. Die über das eigentlich Musikantische weit hinausgehende, artistische Wendigkeit des mittelalterlichen Spielmannes kennzeichnet folgende alte Spielmannsregel: „Wisse gut zu erfinden und zu reimen und im Wettstreite gut aufzugeben. Wisse Trommel und Cymbel frisch zu rühren und die Bauernleier wohl zu spielen. Wisse kleine Äpfel zu werfen und mit Messern aufzufangen, den Vogelgesang nachzuahmen, Kunststücke mit Karten zu machen und durch vier Reifen zu springen. Wisse die Citole und die Mandoline zu spielen, das Manichord und die Gitarre zu handhaben, die Rotte mit 17 Saiten zu beziehen, die Harfe zu behandeln und auf der Geige gut zu begleiten, um den Sprachgesang gefälliger zu machen. Jongleur, du sollst 9 Instrumente (Dielle, Dudelsack, Pfeife, Harfe, Bauernleier, Geige, Dekachord, Psalter und Rotta) wohl instandsetzen können. Wenn du selbe gut spielen lernst, wirst du allen Bedürfnissen zu genügen wissen. Laß auch die Leier ertönen und die Schellen erklingen." (Johannes Wolf „Geschichte der Musik", Leipzig 1925, Band I, Seite 34.)

Mit dem musikantischen Spieltrieb hängt auch das improvisatorische Element eng zusammen. Man denke an das Um- und Zersingen beim Volksliede (So sagt Heinrich Riehl in seinem großen Erstlingsaufsatz „Das Volkslied in seinem Einfluß auf die gesamte Entwicklung der modernen Musik (Zs. „Die Gegenwart", Bd. 3, 1848, S. 667—680): „Die Volkslieder sind keine ein für allemal fertige, sondern ewig werdende Gebilde".), an die „zufälligen" oder „Setz"-Manieren in der Ornamentik, an die improvisierende Vokal- und Instrumentalkadenz in der Opern- und Konzertpraxis des 17. und 18. Jahrhunderts.

Auch die neuzeitliche Musikerziehung erkennt wieder mit vollem Recht nach Jahren dürrer Abstraktion und öder Formalistik den Wert des im Musikantischen wurzelnden Improvisatorischen, weil es die schöpferischen Kräfte keimhaft entfaltet und zugleich durch formgemäße Bindung vor haltlos schweifendem Phantasieren bewahrt. Gerh. F. Wehles groß angelegtes Werk ist hierfür ein

richtunggebendes Lehrwerk. (Gerh. F. Wehle „Die Kunst der Improvisation". Zwei Bände. Münster i. Westf. 1925/26.) Auch der Gruppenunterricht und eine vom Privatmusiklehrer heute geforderte größere instrumentale Vielseitigkeit sind dazu angetan, den Spieltrieb mehr als früher zu fördern.

Doch wird das Musikantische, wenn man nicht gerade auf elementarer Stufe stehenbleiben will, in das Musikalische eingehen müssen. Das künstlerische Gestalten und Nachgestalten, die in der Erziehung zur Werktreue und in mühevoller Kleinarbeit sich bekundende Ehrfurcht vor dem Kunstwerk, die Weckung und Hebung des Verständnisses für die Meisterwerke deutscher Kunst führen erst zur höheren und Höchstform des Musischen und Musikalischen. Das Musikantische zu veredeln und in die Sphäre des Musikalischen emporzuheben, gehört zu den schönsten musikpädagogischen und kulturpolitischen Aufgaben.

Betrachtungen über das Verhältnis von Wort und Ton in der Oper[1]

Von Alfred Weidemann, Berlin

III

Die Kunst des Klanges triumphiert über die mit ihr verbundene Kunst des Wortes; jede Verbindung der Wort- mit der Tonkunst wird zu einer Schöpfung der letzteren. Diese Wahrheit bestätigten die Ergebnisse unserer Untersuchungen. Die Musik, die geheimnisvollste und eindringlichste der Künste, entzieht sich dabei in ihrer Wirkung jeder ratio und behält mit dieser Wirkung als starke Herrscherin zuletzt immer recht. Die geistige Kraft des Wortes aber kann nur für sich allein, ohne Verschmelzung mit einer anderen Kunst, sich vollkommen auswirken. Unsere Zeit ist von Musik erfüllt wie keine frühere Epoche; unsere größeren Veranstaltungen, unsere Feste, fast alle unsere gemeinschaftlichen Zusammenkünfte sind mit Musik verbrämt. Weitesten Kreisen ist der Genuß des festlichen Kunstwerks der Oper zugänglich gemacht worden. Und in den vielerlei Festspielen und Kunstwochen, die so manche Städte veranstalten, spielt die Musik und in ihr die Oper die größte Rolle; die Wagner-Festspiele sind hier obenan zu nennen. Es ist ein ungeheuer gesteigerter Musikkultus, dem unsere öfter als so nüchtern und technisch verschriene Zeit huldigt. Dennoch dürfte sich gerade in den jetzigen Tagen die Frage erheben, ob ein Kunstwerk wie die Oper das Musikdrama, in dem das Wort eine Rolle zweiten und dritten Ranges spielt, in dem es oft nur sehr unvollkommen zur Geltung kommt, auch weiterhin in Zukunft in seiner bisherigen Form existieren wird. Die heute in weiten Kreisen wieder stärkere Liebe zum guten Schauspiel wurde zu Beginn dieser Abhandlung schon erwähnt.

Denken wir doch einmal an die Bedeutung gerade des Wortes in dieser Zeit für uns Deutsche. Wir alle wissen von seiner Schönheit und Gewalt, von seiner ethischen, einenden Kraft in unseren Tagen. Das Wort war es, durch das unser Führer zunächst Wunder wirkte; durch die Macht seiner Rede vollbrachte er für unmöglich Gehaltenes. Denken wir ferner an die goldene Klarheit, an den Adel und das Hinreißende des Wortes in den Bühnenschöpfungen unserer großen Dichter, an seine aufrüttelnde Kraft etwa in „Wilhelm Tell". Auch als begeisterte Musikfreunde werden wir dies Schöne und Große der Kunst des Wortes nicht vergessen. Die Sprache ist der ureigenste geistige Besitz eines Volkes. In Sprache und Dichtung dürfen wir den klarsten, echtesten, von Fremdem am wenigsten beeinflußten Ausdruck eines Volkstums erkennen. Gibt sich in ihnen nicht das Innerste, Tiefste des völkischen Wesens am reinsten, unverfälschtesten, natürlichsten kund? „In seiner Sprache lebt die Seele eines Volkes", sagt Felix Dahn. Wäre nun nicht ein musikalisches Kunstwerk der Bühne denkbar, verständlich für weite Kreise des Volkes, in dem auch das Wort zu seinem Recht käme, zu größerer, freierer Entfaltung als bisher in Oper und Musikdrama? Ein Kunstwerk, das die höheren Werte von Schauspiel und Oper in sich vereinte, und zwar in anderer Form als in der Oper?

Es ist wertvoll zu sehen, daß auch die Hoffnung, der Wunsch eines unserer führenden Männer nach dieser Richtung gehen. (Erinnern wir uns doch auch daran, daß die Oper in ihrer nun schon mehr als dreihundertjährigen Grundform nicht das von den italienischen Komponisten, Dichtern und Kunstfreunden um 1600, die zu ihrer Entstehung Anlaß gaben, gewollte Werk darstellt. Diese gedachten mit ihrer neuen Schöpfung die antike griechische Tragödie zu erneuern; das Wort sollte in ihr weit mehr zur Geltung kommen, sollte eigentlich das

[1]) Mit diesem Beitrag beschließen wir die vielbeachtete Artikelfolge Alfred Weidemanns, der im Januarheft (S. 133—138) Gluck, Mozart und Weber, im Februarheft (S. 162—173) Richard Wagner im Zusammenhang mit der Themenstellung behandelte.

beherrschende sein und jedenfalls stets klar verständlich bleiben. Doch es entwickelte sich bald aus diesem frühen Musikdrama die rein musikalisch geartete Oper, in der das Wort allmählich lange Zeit hindurch zu einer Nebensächlichkeit herabsank.) In Alfred Rosenbergs „Mythus" lesen wir: „Der Kulturwert Bayreuths steht für mich außer Frage. Aber nichtsdestoweniger beginnt heute eine Abkehr von der Grundlehre Wagners, als müßten Tanz, Musik und Dichtkunst auf immer und in der von ihm gelösten Weise gebunden werden." Rosenberg meint dann weiter, sicher auch hätten Wagner und jeder Opernsänger schmerzlich empfunden, daß die drei Künste Wort, Ton und die Tanzkunst als Gebärde auf die Dauer gleichzeitig nicht zu vereinigen seien, sondern daß, ganz gleich, wie diese Künste in früheren Zeiten einmal zueinander gestanden haben mögen, die vorhandene Eigengesetzlichkeit keine von ihnen ohne künstlerischen Schaden mißachtet werden könne. „Sie sind eben nicht eine Kunst." Sehr treffende, wahre Worte. Rosenberg erwähnt auch eine Äußerung Goethes: daß zwischen echter Dichtkunst und allen anderen Künsten eine Kluft gähne, daß hier überhaupt keine Angrenzung stattfände. Die Dichtkunst habe es nur mit Vorstellungen zu tun, alle anderen Künste seien in irgendeiner Hinsicht „wirklich", Sinnenkünste. „Vielleicht kommt einmal", erklärt Rosenberg dann weiter, „ein anderer Großer, der mitten hineingreift in das heutige Leben und mit Rücksicht auf die neuerlebte Eigengesetzlichkeit der drei Künste uns eine neue Form des Wort-Ton-Dramas schenkt mit ‚Egmont' und ‚Tristan' als Vorbildern. Der Verfasser des „Mythus" begründet seine Meinung näher durch die folgenden Ausführungen, die fast nie eingestandene, bereits oben zur Sprache gebrachte Wahrheiten über die Oper enthalten:

„Das Wort ist trotz seiner ihm angeborenen Musikalität stets der Träger eines Gedankens oder Gefühls. So sehr man die gedankentragende Sprache als ‚außerästhetisches' Element betrachten möchte, so ist sie doch die Vorbedingung eines jeden echten Dramas. ... Nur durch das Mittel der Sprache ging der Formwille des Dichters. Solange nun das Wort einen menschlichen Konflikt schildert, eine Begebenheit erzählt oder einen Gedankengang vermittelt, wird es durch die Musik nicht gefördert, sondern gestört. Die begleitende Musik vernichtet geradezu das Medium der Willens- und Gedankenübertragung. (Vgl. Schop. u. Weltr.) Das zeigt sich u. a. in der Erzählung Tristans im ersten Akt, in Wotans Zwiesprache mit Brünnhilde, in Alberichs Fluch, im Gesang der Nornen im Vorspiel der ‚Götterdämmerung'. Überall, wo ein Gedankengebilde vermittelt werden soll, tritt das Orchester hindernd in den Weg. Das gleiche gilt von fast allen Massenszenen. Im stark anschwellenden Tonbild gehen die Äußerungen des Volkes vollkommen unter; das Publikum hört nur unartikulierte laute Ausrufe, sieht nur scheinbar unbegründet erhobene Hände. Das führt nicht zur Gestaltung, sondern zum Chaos. Man vergleiche z. B. nur den Beginn des ‚Egmont' mit Brünnhildens Ankunft am Hofe der Gibichungen. ... Hier hat der Ton das Wort erschlagen. Dies geschah, weil der Zwangslehrsatz aufrecht erhalten wurde, während des Musikdramas dürfe die Musik keinen Augenblick aussetzen. So sehr sie berechtigt ist, bei Beginn des ‚Rheingold', im zweiten und dritten Akt des ‚Tristan', im dritten Akt der ‚Meistersinger', die alleinige Führung zu übernehmen, so sehr steht sie bei der Hinführung des Menschen in die Seele Tristans, Markes, Hans Sachs' dem Wort im Wege. Beethovens Musik zum ‚Egmont' ist das allertiefste Musikdrama."

Gerade bei Wagner tritt zuweilen eine gewisse Diskrepanz zwischen Wort und Ton bei der Rezeption durch den Hörer zutage. Die ältere Oper stellte hinsichtlich des Wortes keine höheren Ansprüche, Wagner aber verlangt weit mehr vom Hörer, er fordert in seinen Tondramen sowohl gefühlshaftes wie auch — trotz des suggestiven Gefühlscharakters seiner Musik — verstandesmäßiges Erfassen. Wir berühren hier eine Grundfrage des Opernkunstwerkes, die für dessen Einschätzung nicht unwesentlich ist: es darf nie außer acht gelassen werden, daß die Aufnahme einer Oper in weitaus größtem Maße auf gefühlsmäßigem Wege erfolgt und auch nur erfolgen kann. Die Beteiligung des Verstandes wird sich dagegen bei dem Genießenden, sofern er von einer ihn fesselnden, hinreißenden Musik in Anspruch genommen ist, nur in gewissen, engeren Grenzen halten.

Es ist, wie schon oben erwähnt wurde, unmöglich, der Musik mit größter Aufmerksamkeit zu lauschen und gleichzeitig ebenso aufmerksam auf die Worte zu achten und ihren Inhalt zu erfassen. Ein Kunstwerk wie die Oper wird stets erst nach genauer Kenntnis der Handlung, des Textes einen völlig befriedigenden Genuß bieten; die Wirkung der Musik und des Ineinandergreifens von Wort und Ton wird sich nach solchem Vertrautwerden immer mehr vertiefen, und die Klänge einer Oper werden selbst nach öfterem Hören dann stets aufs neue zu fesseln vermögen. Sind nun aber diejenigen Opernhörer wohl sehr zahlreich, die sich so um ein tieferes Verständnis bemühen? Geht ein großer Teil des Publikums bekanntlich nicht etwa in eine Opernaufführung nur der schönen Stimmen beliebter Künstler wegen oder zuweilen auch um eines berühmten Dirigenten willen? (Erinnern wir uns an Wagners oben zitierte briefliche Worte, in denen er sagt, daß die meisten Hörer doch schließlich nur von der Darstellung gefesselt werden.) Wie viele Hörer mögen sich nicht — auch angesichts des Unverständlichbleibens der meisten gesungenen Worte — mit dem reinen Klanggenuß,

mit dem bloßen Gefühlsrausch begnügen?[1]) Hierin aber liegt eine Gefahr für die Kultur. Der Kunstgenuß wird in solchen Fällen äußerlich, oberflächlich; das ohnehin meist wenig beachtete Wort spielt eine nur noch ganz geringe Rolle. Die Achtung vor dem Wort wird durch die Opernmusik jedenfalls kaum gefördert.

Kann die Oper, das Musikdrama der bisherigen Art, das Ideal dieser Kunstgattung für immer bleiben? Die Opernproduktion läuft weiter; gibt es aber nicht zu denken, daß von den aufgeführten Opern aus neuerer und neuester Zeit sich nur verschwindend wenige in der dauernden Gunst des Publikums halten? Man halte dem nicht entgegen, daß dies auch in früheren Zeiten so gewesen sei. Man frage die Opernleiter und lese die Statistik. Es war früher keineswegs so, daß fast jede neue Oper in kurzer Zeit wieder von den Spielplänen verschwand. „Welche neue deutsche Oper erlebt heute mehrere Spielzeiten?" fragte kürzlich treffend ein bekannter Musikbetrachter.

Die Liebe des Opernpublikums gilt der älteren Oper, gilt ferner Wagner, Strauß' „Rosenkavalier" und Puccini. Offen ausgesprochen: sie gehört der Melodie. Die Melodie ist der Oper unentbehrlich; sie bedarf gefühlsstarker, weitgespannter, hinreißender Melodien, die Originalität, Prägnanz zeigen müssen. Wir erinnern uns an Worte Mozarts, Wagners („Die Melodie ist in der Musik alles") und Verdis über die Unerläßlichkeit der Melodie im musikalischen Kunstwerk. Wir erinnern uns auch an ein pessimistisches Wort Wagners aus seinen späten Tagen über das „Ende der Musik", offensichtlich mit besonderer Beziehung auf die Oper. Der Meister erklärte damals, er fürchte, daß dieses Ende nicht mehr fern sei und daß seine „dramatischen Explosionen" es kaum würden aufhalten können. Wir wollen gewiß nicht so pessimistisch sein. Aber worin ist der Grund für die mangelnde Wirkungskraft der neueren und neuesten Musik zu suchen? Liegt er in dem besonderen Charakter der neuen Musik, in der geringeren Prägnanz, in der komplizierteren, oft die Wärme des Gefühls vermissenlassenden Art der Melodik?

Wir befinden uns in einer Zeit des Übergangs. Noch ist nicht zu erkennen, von welcher Seite uns eine neue, kraftvolle, unserer Zeit gemäße Opernkunst kommen könnte, erneuert im Sinne unseres heutigen Wollens. Eines aber ist sicher: eine neue, starke Melodie voll Klarheit und ausdrucksvoller Schönheit wird die Grundlage der Oper, des Musikdramas kommender Zeit bilden müssen. Es darf bei der gesamten Opernfrage auch das soziologische Moment nicht außer acht gelassen werden. Die Hörerschaft der Oper ist heute zum Teil eine andere als früher; sie besteht nicht mehr wie im 19. und im 20. Jahrhundert bis zur Machtübernahme nur aus den mehr oder weniger wohlhabenden bürgerlichen Schichten des Volkes. Sollte es sich aber etwa um eine Krise der Oper handeln? Der Verfasser dieser Zeilen hat schon früher einmal — bereits 1926 in einer großen Tageszeitung — von einer vermutlichen derartigen Krise gesprochen und damals eine Anzahl bekannter Persönlichkeiten der Musik, in erster Linie Schaffender, um ihre Meinung hierüber gebeten. Heute aber, so muß der aufmerksame und aufrichtige Betrachter sagen, scheint es sich, von höherer Warte gesehen, weit mehr um eine Krise der Musik überhaupt zu handeln. Um eine Krise, die, bereits bei Wagner beginnend, in der hemmungslosen Experimentiersucht der Verfallszeit nach dem Weltkriege in voller Klarheit offenbar wurde. Bis jetzt aber hat noch kein Weg aus dieser Krise zu voller Klärung und Beruhigung geführt; eine „neue Klassik", von der schon öfter die Rede war, wurde noch nicht geboren, ein musikalischer Stil, der als ein solcher unserer Zeit angesehen werden könnte, ist noch nicht zu erkennen, abgesehen etwa vom Gebiete des nationalen Liedes. Die heutige, noch durchaus ungeklärte Lage der Musik ist nach dem großen politischen und kulturellen Umbruch jedenfalls mit keiner früheren Situation dieser Kunst zu vergleichen. Nur sehr langsam scheint sich ein neuer, dem Ausdruck unserer Zeit gemäßer Stil, stark von dem der früheren langen romantischen Epoche verschieden, zu bilden. Noch aber ringen die musischen Kräfte.

Was nun das Musikdrama betrifft, so könnte vielleicht in der oben mitgeteilten Anregung Alfred Rosenbergs, nach der die Musik nur bei den gefühlshaft gearteten Abschnitten einsetzen, also stets auf ihrem eigensten Gebiete bleiben, alles andere aber von der für sich stehenden freien, ungeschmälerten Dichtung zu sagen sein würde, das Heil für die Schöpfung eines neuen, beiden Künsten wirklich gerecht werdenden Wort-Ton-Kunstwerkes der Zukunft liegen. (Wir erinnern uns an die zu Beginn dieser Ausführungen mitgeteilten Worte Schillers, er habe immer die Hoffnung gehegt, daß sich aus der Oper einmal das tragische Schauspiel in einer edleren Gestalt entwickeln werde.) Ein Werk für die Bühne würde es sein, das die geistige Überlegenheit des reinen Wortes und die Gefühlskraft der Musik in sich vereinigt. Etwa so, daß größere Teile echter, selbständiger dramatischer

[1]) Bezeichnend hierfür sind die Worte eines Kunstbetrachters aus neuerer Zeit in einer großen Berliner Zeitung. Dieser sprach bedauernd von dem Ehrgeiz so mancher mittleren und kleineren Städte, neben dem Schauspiel unbedingt noch eine Oper zu unterhalten, und meinte hierzu mit Betonung, daß es sich nun bald entscheiden müsse, ob das Theaterpublikum „geistige Auseinandersetzungen" wünsche oder sich „von Opernmusik einlullen lassen" wolle.

Dichtung mit längeren Strecken musikalisch geformter Worte und gegebenenfalls auch sinfonischer Stücke abwechseln. Dem mehr dem ahnenden Empfinden sich erschließenden Gefühlsausdruck der Töne würde die klare Bestimmtheit des unvermischten dichterischen Wortes gegenüberstehen. In der Form einer derartigen neuen Kunstschöpfung mit ihrem Wechsel von musikalischer und gesprochener Rede, der selbstverständlich nichts mit der Dialogform der älteren Oper zu tun haben würde, wären auch große festliche Werke nationalen Charakters denkbar. Jedenfalls könnte hier ein Weg sein zur Lösung mancher im musikalischen Bühnenwerke auftretenden Grundfragen, zu einer Lösung, die den Ansprüchen an das Wort sehr weit entgegenkommt. Die Musik aber, die geheimnisvollste und beglückendste aller Künste, wird in einem solchen Werke, zeitweilig sinnvoll durch die Schwesterkunst abgelöst, ihre Wunder um so heller leuchten lassen.

Japanische Musik

Von Georg Schünemann, Berlin

Wie im griechischen Altertum die Musik mit Sprache und Tanz verbunden ist, so kennt auch die altjapanische nur ein Zusammengehen rhythmisch begleitender Instrumente mit Gesang und Gebärde. Erst allmählich kommen zur Asuka- und Nara-Zeit (etwa 600—800) vom Festland, von Korea und China her, neue Strömungen und Bewegungen, die neben den althergebrachten Saiten- und Schlaginstrumenten auch die Mundorgel (das Syo), Querflöte und Oboe heimisch machen. Groß ist die Zahl der volkstümlichen Lieder und Gesänge, die von den Toten und Helden aus Sage und Geschichte und von Natur, Heimat und Leben singen. Die Geschichte der japanischen Musik, die von S. Konakuma, T. Iba, H. Tanabe und K. Takano geschrieben wurde, erzählt von der Hochblüte des kaiserlichen Hoforchesters zur Nara-Zeit, von der Einführung buddhistischer Gesänge, von musikalischen Formen, Tänzen und Spielen, die in ihrer Vielfalt und Eigenart nur von ausgebildeten Berufsmusikern vorgeführt werden konnten.

Ihre schönste und höchste Prägung fanden alle diese Vorformen in der rein japanischen Volksoper, im No-Spiel. In der Muromati- und Higasiyama-Zeit entstanden (1300—1500), leben die ältesten Weisen und Melodietypen im No weiter, Überlieferungen aus den alten japanischen Volksspielen, die feierlichen Handlungen mit eigentümlichen rezitativischen Gesängen, bald klagend und flehend, bald berichtend oder übermütig begleitend. Die antiken Dramen mit ihren Sprechtönen, Chören und Zwischenspielen klingen in diesen Spielen nach. Im No werden einfache Erlebnisse und Begegnungen dargestellt, oft im Bunde mit höheren Mächten, stets aber unter Umkleidung einer Moral, einer tieferen Bedeutung, eines Gleichnisses. Zwei Hauptschauspieler genügen. Sie spielen in einem einfachen Raum, ohne Realistik oder Bühnenrequisiten. Dagegen tragen alle Mitspieler, wie auf unserer Bildbeilage zu sehen ist, reiche, buntfarbige Kostüme und Masken. Jede der stereotypen Bewegungen ist bedeutungsvoll, jede Wendung ausdrucksbestimmt.

In dem No-Spiel Yuya, das in der Beilage abgebildet ist, wird die Geschichte eines Marschalls und einer jungen Dame dargestellt. Die beiden Schauspieler, die von Männern gegeben werden, sind der General (Munemori Taira) und Yuya, die junge Dame. Munemori tritt auf und spricht[1]:

„Ich bin Munemori Taira. Ein junges Mädchen in Totomi, namens Yuya, bittet mich, ihr Urlaub zu geben, weil ihre Mutter krank ist. Doch ich möchte sie lieber bei mir haben zum Kirschblütenfest. Deshalb habe ich sie hier gelassen."

Nun kommt Yuyas Dienerin herbei (von der Seitenbühne) und singt allein:

„Wie der Frühling, ach! so schnell vergeht!
Wäre es nicht schön, wir gingen und pflückten
die Blüten von den Kirschbäumen?"

Sie erzählt von ihrer weiten Reise:

„Lang bin ich gewandert.
Oft hab' ich die Nacht auf der Reise verträumt,
Nun bin ich in Kyoto. Wo ist Yuya?"

Yuya erscheint singend:

„Der Tau küßt die Blumen
Wie die Mutter ihr Kind.
Dankt euren Eltern,
Die Tautropfen sind!"

Sie erfährt von der Dienerin, daß ihre Mutter schwer erkrankt ist, und eilt zum General Munemori, Urlaub zu erbitten:

„Der Frühling kommt wieder,
Nicht aber die Mutter."

Doch der General willigt nicht ein. Er nimmt Yuya mit zum Kirschblütenfest. Sie denkt nur an ihre Mutter und betet für die Gesundung. Auf dem Fest muß Yuya tanzen. Mitten im Tanz fällt ein Regenschauer nieder. Kirschblüten bedecken den Boden. Munemori sieht, daß alles Leben vergänglich ist wie die Blüte am Baum. Er gibt Yuya

[1]) Die Übertragung habe ich mit einer japanischen Schülerin Sakamoto hergestellt. Die japanische Musik studierte ich mit den Herren Okengo-Sato und Kiyoso Takano.

den erbetenen Urlaub. Freudig reist Yuya zur Mutter, ihre Kindespflicht zu erfüllen.
Wie die Anlage zeigt, mischen sich erzählende, dramatische und lyrische Partien. Prosastellen werden in gehobener Sprache, fast litaneiartig, gesprochen. Der Chor, der, wie auf unserem Bild zu sehen ist, als Zuschauer dabeisitzt, mischt sich ein, singt mit oder vertritt, doch hat er mit der Handlung selbst nichts zu schaffen. Die Hauptmerkmale des Spiels, das die gleichen Szenentypen in vielen Varianten immer von neuem wiederholt, sind allen Zuhörern bekannt.
Die Musik wird von einer Querflöte (Yokofuye) und zwei „Sanduhr"-Trommeln begleitet. Die Instrumente werden aber nur in Zwischensätzen, bei Tänzen und Pausierungen eingesetzt, sie bleiben überhaupt im Hintergrund und umspielen die Gesänge nur mit Figurenwerk und rhythmischen Schlägen. An „unheimlich" wirkenden Stellen fällt die große Trommel ein.
Der Gesang macht auf ein europäisches Ohr zuerst einen befremdenden Eindruck: man hört Töne, die sich nicht einordnen wollen, eine „gequälte", gepreßte Tongebung und eine Rhythmik, die sich nicht so leicht fassen läßt. Spielt man die aufgenommenen Schallplatten von No-Gesängen häufiger und vertieft sich in Art und Stil der Musik, so schälen sich eine Reihe fester Grundtypen heraus. Die Japaner rechnen mit neun mit der Sonne verbundenen Formen: mit dem Einführungslied (vgl. unser Yuya), dem Reiselied, dem Dialog usw. Jedes Stück hat seine feste Formel, d. h. im ersten Teil sinkt die Rezitation einmal in die untere Quarte, beim zweiten zweimal, beim dritten geht es noch um eine Quarte hinunter. Wenn also c^2 der tonus currens, der Hauptton der Rezitation ist, so verläuft die Melodie nach dem g und d hin. Stets ist es so, daß die ganze Lage um eine Quarte absinkt, daß also die Melodie gleichsam in zwei Stufungen abfällt. Dies ist die Weise des Shidai (vgl. unsere einleitende Erzählung von Munemori). Bei den andern „Formen" geht die Gesanglinie vom c^2 auf das b^1 und dann zur Unterquarte, oder die Quartenstufe wird mehrmals wiederholt. Dabei wird aber immer der Hauptton nach oben und unten hin verschoben, gesteigert oder gesenkt, ohne daß sich hierfür auch nur die geringste Regel aufstellen ließe. Die Distanz, der Abstand vom Ausgangston ist freigestellt. Die Richtung — nach oben oder unten — wird dagegen eingehalten. Zu diesem freien Intonieren kommen reiche Glissandos hinzu, so daß es vom c^2 in Durchgängen zum d^2 und es^2 und auch wieder zum h^1 und b^1 hingeht. Es ist ein völlig freies Schalten und Walten im Rahmen der festen Melodieformel, gleichsam ein Improvisieren nach einem genau bestimmten Schema. Am besten trifft man die Sache bei einem Vergleich mit der Tanzkunst: wie die Tanzfigur festliegt und doch der Richtung und Länge jeden Schrittes freie Bahn läßt, so bewegt sich auch die Rezitation des No in freien Abständen nach verschiedenen Richtungen, ohne das Grundgesetz der Gesangform zu verändern. Wir haben also auch hier wie in der gesamten außereuropäischen Kunst: den freien, phantasievollen, eigenen Gesangvortrag über einen festen, in sich geschlossenen melodischen Grundtyp.
Für diese No-Spiele haben die Japaner eine Tonschrift, die auf den ersten Blick unserer alten Neumennotation ähnelt. Auf den in der Beilage gegebenen Seiten des No-Spiels Yuya sehen wir neben den japanischen Schriftzeichen waagerechte und andere Striche, die die Kennzeichen für die Tonbewegung abgeben. Auf der linken Seite fehlen sie, hier geht der Gesang in Prosa über. Im wesentlichen gleichen die Zeichen den alten Akzenten (accent = ad cantum), sind aber einfacher und ungebundener. Das Zeichen –, das oft begegnet (Sesamkorn), drückt den gleichen Ton aus. Wenn wir auf unserer Seite unten rechts mit dem Lesen beginnen, so finden wir nach dem Sesamkorn andere Zeichen, die einem umgedrehten T gleichen. Sie bezeichnen die Lage der Rezitation, das Hinaufgehen bzw. das Hinunterfallen. Auch Wendungen, Färbungen, Drehungen, Verlängerungen werden bezeichnet. Alle diese Zeichen geben aber ebensowenig wie die Neumen die genaue Tonhöhe an. Im Gegenteil: sie verlangen, daß man die Gesangformen beherrscht, und erinnern den Kundigen nur an den Ablauf des Stückes. Die Noten bedeuten eine Gedächtnishilfe, eine Darstellung des Ablaufs der Grundrichtungen und Linien. Die Grundtypen müssen in ihrer Haltung und Eigenart genau gekannt und gekonnt werden, dann genügt die Tonschrift als Hinweis und Erinnerungszeichen. Diese Kunst des No-Gesangs bedarf sorgsamer Vorbereitung, denn all die Eigenheiten des Ausdrucks, das Zwängen und Drücken des Tones, das Betonen und Spannen der Melodielinien, die Akzentuierungen und Intonierungen müssen in jahrzehntelanger Übung studiert werden. Die rechten No-Sänger lernen von Kind an diese eigene und eigenartige Kunstübung und üben sie an vielen Abenden oft in mehreren Spielen.
Das No-Spiel ist mit eine der eigensten Kunstschöpfungen japanischen Geistes. Jeder Japaner kennt die Spiele und ist immer wieder von der Ausdruckskraft der Szenen begeistert. Das Spiel ist volkstümlich und alt, es bindet alle Kreise und zeigt das Wesen des Yugen: „Vereinigung von Zartheit und großer Ruhe."
Gegenüber der freien Intonation im No-Gesang haben die volkstümlichen Gesänge (das Gagahu der Nara-Zeit), die „langen Lieder" der Edo-Zeit (um 1700 Naga-uta) oder die kurzen Geisha-

lieder, um nur einige Hauptstücke zu nennen, ein festes Material an Tönen, aus dem sich die Gebrauchsleitern zusammensetzen. Ursprünglich herrscht die aus China übernommene halbtonlose Fünfstufenleiter vor:

Ryosen: c d e g a c^1
Kyu Syó Kahu Ti U Kyu
Rissen: c d f g a c^1

Schon früh verändert sich in Japan diese Leiter: die Vierergruppe c—f und g—c wird nicht durch Ganzton und kleine Terz, sondern durch Halbton und große Terz geteilt: also c des f // g as c^1. Diese „arteigene" japanische Leiter entsteht am Koto-Instrument, einer 13saitigen Zither, durch Erhöhung der Saite. Während die Rechte die Saiten zupft, drückt die Linke auf eine Saite und bringt die Halbtonerhöhung zustande. Durch Mischung mit der halbtonlosen Leiter, die sich ohne Mühe greifen läßt, entstehen neue Bildungen, z. B. die Leiter c d f g as c^1 oder c des f g a c. Noch reicher wird das Material, sobald die Tonreihen auf andere Leiterstufen gesetzt, also Oktavgattungen gebildet werden. Wir erhalten die verschiedensten „Stimmungen", die alle auf dem Koto dargestellt werden, z. B.

c d es g as c^1
c des f ges b c^1
c d es g a c^1
c d f g as c^1
c d f g a c^1
c des f g a c^1
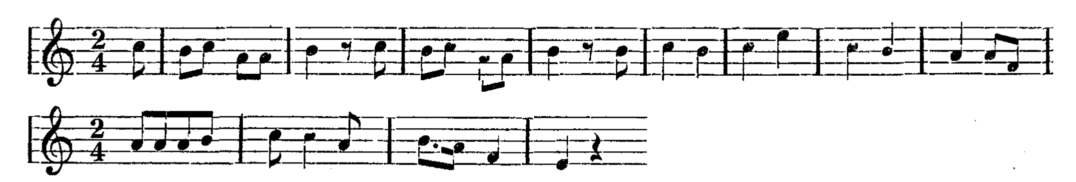
Durch Einschieben von Zwischenstufen — 12 im ganzen — mehren sich die Möglichkeiten der Modulation von einer Fünfstufenleiter zur andern. Ferner können die Tonfolgen je nach ihrer Stellung im melodischen Gang verändert werden. Maßgebend ist allein die gesangliche Linie, denn auch in der japanischen Musik liegt der Schwerpunkt allein in der horizontalen melodischen Bewegung. Aus der Sprachmelodie hervorgegangen, folgt sie dem natürlichen Fluß der musikalischen Linie.

Harmonie in unserm Sinne ist den Japanern (soweit sie nicht europäische Musik treiben) fremd. Nur die Zusammenklänge der Mundorgel bringen Verbindungen, die nach unserm Gefühl mehr als unharmonisch sind, z. B.
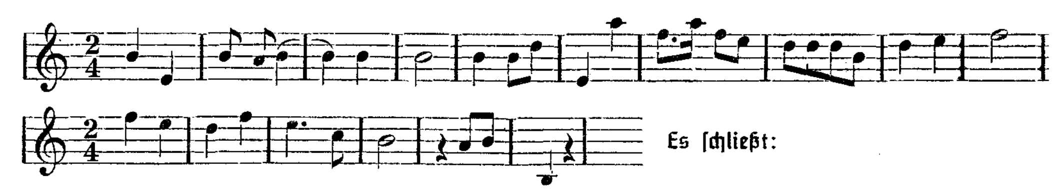
Diese Parallelen ordnen sich jedoch dem Ganzen natürlich ein.

Im Rhythmischen gehen die Instrumente dem Gesang leicht, fast behutsam voran. Es ist, als ob sie vorsichtig tastend den Weg freimachen wollten. Dieses Voranlaufen, das keineswegs synkopisch, sondern ganz gleichmäßig wirkt, ist in sich so fein abgewogen, daß sich jede Zeit aufs genaueste einteilen läßt. Sonst herrscht der $^4/_4$-Takt nach Analogie der chinesischen Kunst vor.

Nach dieser knappen Einführung in die Theorie, die noch viele interessante Parallelen und Vergleichspunkte mit der altgriechischen bietet, mögen ein paar Beispiele das Gesagte beleben. Ein Lied Essassa beginnt:
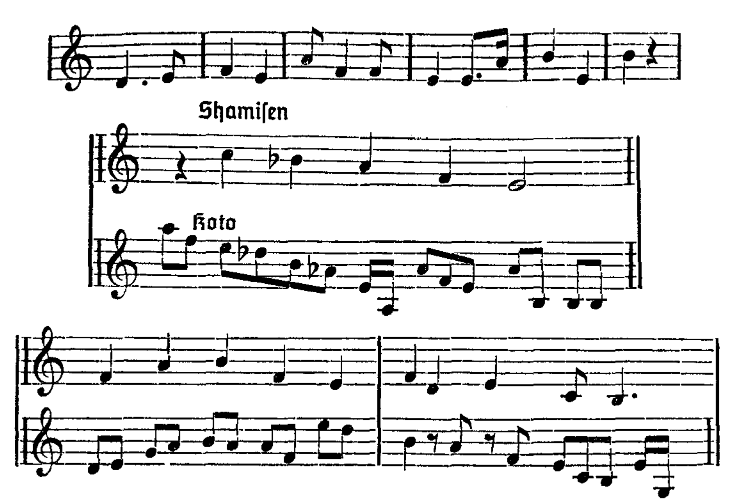


Deutlich klingt die aus der Fünftonreihe abgeleitete Grundform: c // a f e heraus. Ein anderes: Hazakuraya setzt so ein:



Es schließt:

Wir finden die Viererreihen e f a und h d e mit der Tonika auf h. Immer ist die gleiche Struktur maßgebend: die Teilung der Viererreihen mit eingeschalteten Zwischentönen. Diese Überleitungstöne sind wie bei uns zwölf an der Zahl (das Juni-Ritu), doch treten sie nur als Verbindungen und Modulationshilfen auf.

Das letzte Beispiel wird von einer Shamisen, einer dreisaitigen Gitarre, die mit einem Plektron angerissen wird, begleitet. Spielen zwei Instrumente, so bringen sie die Melodie gleichzeitig in verschiedener Variierung, d. h. das Shamisen gibt die Grundweise, das Koto variiert, z. B. in dieser von Takano aufgeschriebenen Art:



Dies Zusammengehen von Thema mit Variation ist die auch sonst in der außereuropäischen Musik verbreitete Mehrstimmigkeit, die Heterophonie, die nicht harmonisch, sondern „stimmig", als Ausweitung zweier melodischer Horizontallinien aufgefaßt sein will.

Im ganzen ist die japanische Musik gekennzeichnet durch die halbtonigen Vierergruppen (c—des—f, g—as—c), die ausgeweiteten Fünftonleitern mit ihren Brechungen, der quadratischen Rhythmik mit ihrem tastenden Instrumentalvorspiel, mit ihrem heterophonen Zusammenspiel der Linien und vor allem mit ihren schönen und eigenartigen No-Gesängen. Eine Kunst, die jahrtausendealt ist und die in ihren Grundzügen noch heute bei Berufsmusikern lebendig ist. Der moderne Japaner versucht heute, die europäische Kunst mit der eigenen zu verschmelzen. Er will Elemente der japanischen Musik in die deutsche Musik einbauen und so zu einer eigenen Kunst gelangen. Daneben bleibt aber die alte japanische Musik erhalten. Im Volk werden die alten Weisen gesungen, die No-Spiele leben weiter, und Hof- und Berufsmusiker singen und spielen wie in alten, längst vergangenen Tagen. —

24 unbekannte italienische A-cappella-Gesänge Beethovens

Von **Willy Heß**, Winterthur (Schweiz)

Zur Zeit unserer großen deutschen Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven hat der unbegleitete Gesang eigentlich eine recht untergeordnete Rolle gespielt, verglichen mit dem begleiteten Sololiede und der instrumental begleiteten Chormusik. Was wir an A-cappella-Gesängen aus jener Epoche besitzen, beschränkt sich in der Regel auf einige Gelegenheitswerke, welche geselligen Zwecken ihre Entstehung verdanken, und sodann auf die damals sehr beliebten Scherzkanons, deren namentlich Mozart eine stattliche Anzahl hinterlassen hat. Erst eine spätere Zeit hat, angeregt durch das Wiedererwecken der Meisterwerke des 16. Jahrhunderts, auch auf diesem Gebiete der Vokalkomposition wieder Großes und Bahnbrechendes geleistet. Andererseits brachte unsere Gegenwart auch eine Art Renaissance jenes schlichten volkstümlichen unbegleiteten Chorsingens, dem so viele Werke edelster Kleinkunst ihre Entstehung verdanken dürften; man denke beispielsweise an die A-cappella-Gesänge eines Senfl, Orlando di Lasso, an die volkstümlichen italienischen Lieder wie Vilanelle und Madrigal! Viel herrliches musikalisches Kulturgut aus jener Zeit ist durch das Gemeinschaftssingen unserer Jugend zu neuem Leben erweckt worden. Aber man hat sich nicht damit begnügt, man hat auch in den Gesamtausgaben der uns so ganz besonders lieb gewordenen und vertrauten Wiener Klassiker nach noch ungehobenen Schätzen gesucht, hat ihre Kanons und geselligen Gesänge ausgegraben. Die nun folgenden Zeilen wollen einen weiteren Beitrag dieser Art geben.

Daß Ludwig van Beethoven eine größere Zahl von unbegleiteten Chorliedern geschrieben hat, war den Kennern von Beethovens Schaffen schon seit Jahrzehnten bekannt. Aber die beiden einzigen Quellen, die uns bis vor kurzem hier zur Verfügung standen, waren nicht dazu angetan, diesen Werken Bahnbrecherdienste zu leisten. Die älteste Quelle ist Thayers „Chronologisches Verzeichnis der Werke Beethovens", Berlin 1865.

Thayer verzeichnet unter Nr. 264 dieses heute übrigens gänzlich veralteten Kataloges 32 mehrstimmige italienische Gesänge, „meist ohne Begleitung und noch ungedruckt". Wir werden im Folgenden sehen, wie willkürlich hier Echtes und Unechtes, Zusammengehörendes und Unzusammengehörendes vereint wurde. Da zudem jede Quellenangabe fehlt, war die Benutzung des Verzeichnisses vom Wiederauffinden der von Thayer eingesehenen Handschriften abhängig. Die andere Quelle ist Nottebohms heute noch vorbildliches Werk „Beethovens Studien", Leipzig und Winterthur 1873. Aber gerade der Umstand, daß Nottebohm Beethovens unbegleitete Chorlieder als „Studien im italienischen Gesangsstil" anführt und bespricht, hat dazu beigetragen, sie zum vornherein aus der Reihe der aufführungsreifen Werke auszuscheiden; niemand vermutete hier noch ungehobene Schätze, die dem lebendigen Musizieren erschlossen werden könnten. Welch entzückende Kleinode Beethovenscher Kleinkunst sich aber tatsächlich darunter befinden, mag das hier im Erstdruck beigegebene Terzett „Gia la notte s'avvicina" zeigen. Bevor wir aber auf die musikalischen Werte dieser zwei Dutzend Chorlieder, welche Beethoven uns hinterlassen hat, näher eingehen, möge einiges Zusammenfassende über die Chronologie folgen:

Da wohl die wenigsten meiner Leser Thayers Verzeichnis besitzen, so gebe ich zunächst eine kurze Übersicht über die von ihm unter Nr. 264 angeführten Gesänge:

1. „Fra tutte le pene", Duett mit Klavier, F.
2. „Fra tutte le pene", Terzett mit Klavier, Es.
3. „Fra tutte le pene", Quartett mit Klavier, B.
4. „Bei labbri che amore", Duett mit Klavier, Es.
5. „Ma tu tremi", Terzett mit Klavier, G.
6. „Quella cetra ah pur tu sei", Quartett mit Klavier, G.
7. „Nel mirarvi o boschi", Quartett mit Klavier, D.
8. „Nel mirarvi o boschi", Duett mit Klavier, D (dieselbe Melodie).
9. „Quanto è bella la campagna", Terzett mit Klavier, G.
10. „Venne contento", Duo ohne Begleitung, G.
11. „Su questo collo erboso", Duo ohne Begleitung, A.
12. „La pastorella al prato", Quartett mit Klavier, C.
13. „O care selve antiche", Terzett mit Klavier, Es.
14. „Se lontan ben mio", Terzett mit Klavier, Es.
15. „L'onda che mormora", Terzett mit Klavier, D.
16. „Chi mai di questo core", Terzett mit Klavier, C.
17. „Scrivo in te" (Thayer schreibt irrtümlich „Se vivo in te"), Duett mit Klavier, D.
18. „Per te d'amico d'aprile", Terzett mit Klavier, Es.
19. „Nei campi, nelle selve", Quartett mit Klavier, C.
20. „Quella cetra ah pur tu sei", Terzett ohne Begleitung, A.
21. „Quella cetra ah pur tu sei", Quartett ohne Begleitung, F.
22. „Nei campi, nelle selve", Quartett mit Klavier, C.
23. „No, non turbati", Szene und Arie für Sopran mit Streichorchester, C.
24. „O care selve", Coro, Solo, Coro, G.
25. „Nei giorni tuoi felici", Duett mit Orchesterbegleitung, E.
26. „Giura il nocchier", Quartett ohne Begleitung, B.
27. „Gia la notte s'avvicina", Quartett ohne Begleitung, B.
28. „Gia la notte s'avvicina", Terzett ohne Begleitung, C.
29. „Fra tutte le pene", Quartett ohne Begleitung, B.
30. „Fra tutte le pene", Terzett ohne Begleitung, Es.
31. „Silvio, amante disperato", Quartett ohne Begleitung, a-moll.
32. Arie „Primo amore" mit Orchester, A.

Die Texte zu sämtlichen Stücken sind von Metastasio. Thayer gibt die nähere Quelle jeweils an, ebenso die paar ersten Takte der Musik.

Von diesen 32 Stücken brachte der Supplementsband der Gesamtausgabe 1888 die Arie „Primo amore" (Stück 32) als Erstdruck. Im Jahre 1939 ließ ich im Verlage Eulenburg die Erstausgabe des prachtvollen Duettes „Nei giorni tuoi felici" folgen (Stück 24), welches nach der Winterthurer Uraufführung vom 10. Februar 1939 bald seinen Weg in verschiedene deutsche Konzertprogramme fand. Dagegen ist die Partitur des dritten der hier angeführten Gesangswerke mit Orchester, nämlich die Kantate „La tempesta", bis heute ungedruckt geblieben.

Bezüglich des Liedes „O care selve antiche" ist noch nicht alles geklärt. Der Supplementsband der Gesamtausgabe bringt es als Klavierlied nach einer Abschrift Nottebohms aus einem Skizzenbuch bei Artaria; als dreistimmiger Chor findet es sich am Schlusse der Übungen bei Albrechtsberger (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), während Thayers thematisches Verzeichnis auf einen vierstimmigen Chor schließen läßt. Es scheinen also mehrere Fassungen dieses Liedes vorhanden zu sein.

Von den übrigen von Thayer verzeichneten Stücken findet sich ein großer Teil im Autograph Artaria 166 der Preußischen Staatsbibliothek. Dieses Autograph gibt uns eine Reihe höchst wertvoller Aufschlüsse. Es besteht aus vielen einzelnen Blättern oder Heftchen, teils in Beethovens Handschrift, teils in fremder Kopie. So finden wir hier das Autograph Beethovens zu Thayers Liedern Nr. 1 bis 22. Die sämtlichen Stücke stehen ohne Begleitung. Dabei fällt auf, daß das Heftchen, wel-

ches die Lieder Nr. 7 bis 15 enthält, sich wesentlich von den übrigen Blättern und Heftchen unterscheidet. Es enthält weder Korrekturen Beethovens noch Verbesserungen Salieris, auch macht es durchaus den Eindruck einer hastigen Kopie. Nun bemerkt Nottebohm Seite 232 von „Beethovens Studien", der Meister habe einige Stücke anderer Komponisten zu Studienzwecken abgeschrieben. Hier haben wir diese Kopie vor uns! Und zwar stammen Nr. 7 bis 9 und 12 bis 15 von einem anderen Schüler Salieris, dem Freiherrn Carl Doblhoff; sie sind gedruckt unter dem Titel „Sei divertimenti campestri a due, tre o quatro voci" usw. Tatsächlich sind es aber 7 Stücke, da die Komposition von „Nel mirarvi o boschi" zweimal vorkommt, als Quartett und als Duett (Thayer Nr. 7 und 8). Die Lieder Nr. 10 und 11 stammen von A. Cornet, einem um 1796 in Wien lebenden Gesangslehrer; sie finden sich in dessen „Sei Duettini con accomp. di cembalo o forte piano". Beethoven hat die Klavierstimme nicht kopiert.

Nr. 4 findet sich zweimal in Beethovens Handschrift, da Beethoven das durch Salieri korrigierte Stück nochmals ins reine schrieb.
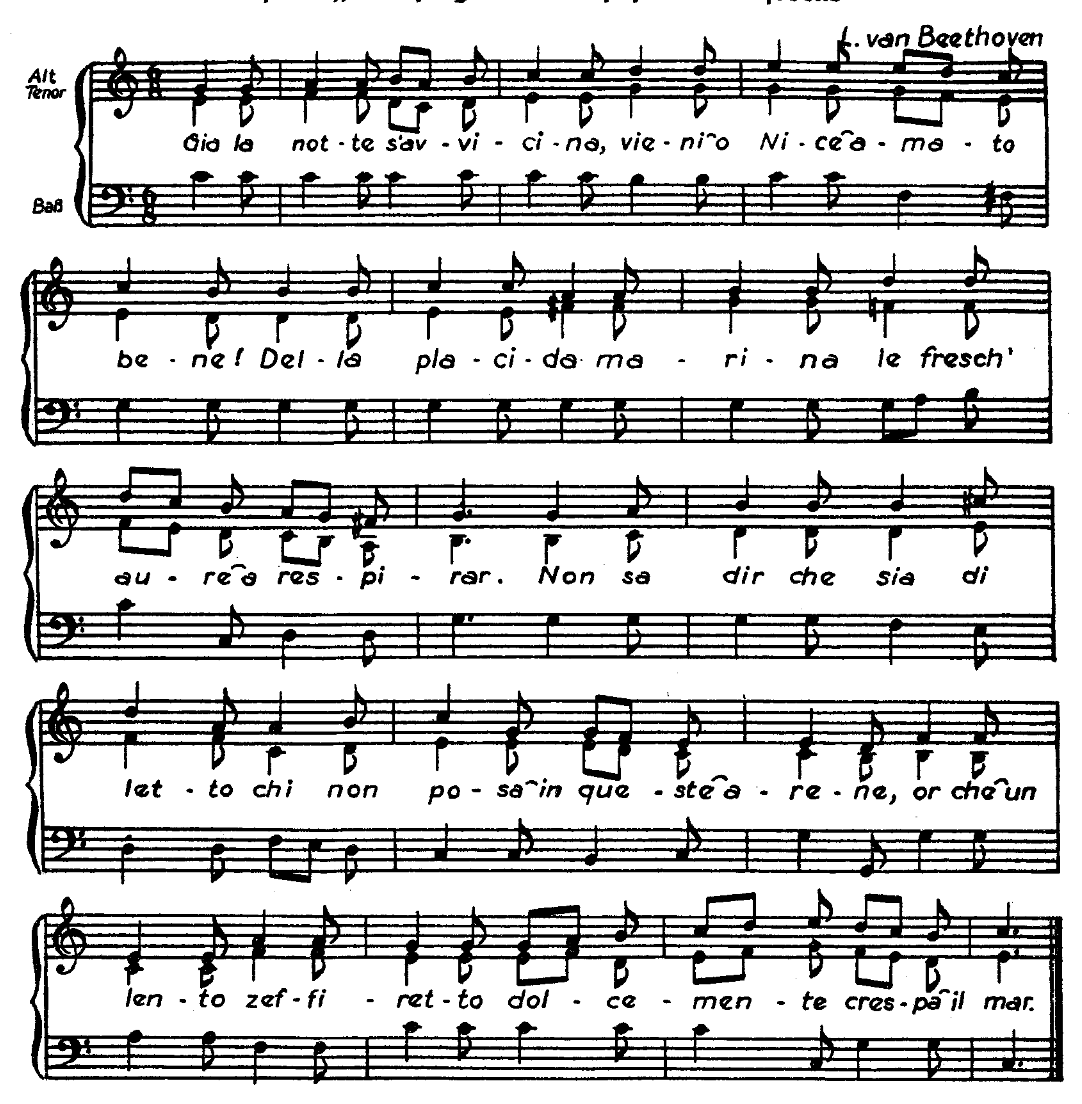
Die Abschriften von fremder Hand haben folgende Überschrift: „Musica del Signor Maes: Luigi da Beethoven." Es sind vorhanden Thayers Stücke Nr. 1 bis 19 und 22, wobei Nr. 4 zweimal vorkommt, in der von Salieri korrigierten und in der unkorrigierten Fassung. Gerade dieser letztere Umstand weist uns darauf hin, daß die Begleitungen nicht von Beethoven stammen können. Auch ist es unwahrscheinlich, daß Beethoven zu den Abschriften fremder Autoren Begleitungen verfaßt hat. Und endlich ist Lied Nr. 19 im Autograph von Beethoven dick durchgestrichen; an seine Stelle trat die bessere Fassung, wie sie in Nr. 22 vorliegt. Trotzdem ist Nr. 19 mit einer Begleitung versehen worden! Wie aus dem „Verzeichnis der musikalischen Autographe im Besitz von August Artaria" (Wien, Selbstverlag, 1893) hervorgeht, ist der Verfasser dieser Begleitungen ein Kapellmeister Randhartinger. Von ihm werden demnach auch die Kopien stammen, welche das Autograph Artaria 166 enthält.

Eine weitere Handschrift der Preuß. Staatsbibliothek, das Mus. Ms. 1248, enthält zeitgenössische Kopien von Thayers Liedern Nr. 26 bis 30; die Autographen dieser 5 Stücke befinden sich nach einer Mitteilung von Max Unger im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Beethoven-Autograph 73). Vorausgesetzt, daß auch Thayers Nr. 31, von welcher eine Handschrift bisher nicht aufzufinden war, echt ist, so verbleiben von Thayers 32 Stücken mithin 19 eigentliche originale A-cappella-Gesänge Beethovens, nämlich Nr. 1 bis 6, 16 bis 22 und 26 bis 31. Dazu gesellen sich noch einige weitere, von Thayer nicht angegebene Stücke. Nottebohm erwähnt ein Terzett „Giura il nocchier" in C und ein Duett „Salvo tu vuoi lo sposo", ebenfalls in C. Das Terzett befindet sich ausgeführt, das Duett nur in Skizze in der Berliner Handschrift Artaria 166. Dieselbe Handschrift bringt außerdem noch Skizzen zu „Sei mio ben" und „E pur fra le tempesta". Es ist sehr wohl möglich, daß weitere Funde die dazugehörenden ausgeführten Kompositionen zutage fördern werden.

Über ein Duett „Languisco e moro per te mio ben ch'adoro" berichtet N o h l in seinem Werke „Beethoven, Liszt, Wagner". Das Stück befindet sich in einem von Nohl in dem erwähnten Buche Seite 95 bis 101 beschriebenen Skizzenbuch Beethovens, welches früher im Besitze des Grafen Wielhorsky war und lange Zeit als verschollen galt, bis es laut Zeitungsmeldungen jüngst wieder zum Vorschein kam. In jenem Skizzenbuch stehen ferner ausgedehnte Entwürfe zu diesen A-cappella-Sätzchen und zum Duett „Nei giorni tuoi felici".

Wann hat nun Beethoven die hier aufgezählten 24 Chorlieder geschrieben? Das Wielhorsky-Skizzenbuch gehört den Jahren 1802/03 an. Da des weiteren durch Gustav Nottebohm der Nachweis erbracht ist, daß, wenn nicht alle, so doch ein großer Teil der mehrstimmigen italienischen Gesänge dem Studium der italienischen Gesangskomposition gewidmet war, dürfte ihre Entstehungszeit in die Jahre um 1793 bis 1802 fallen. Nottebohm teilt in „Beethovens Studien" eine große Anzahl der Lieder bruchstückweise mit, hauptsächlich solche Stellen, welche über Salieris Korrekturen, mithin also den Gang des Unterrichtes, Aufschluß geben. Für den Forscher ist dies zweifellos wertvoll; der Musikfreund dagegen, welcher vor allen Dingen lebendiges Musikgut sucht, bekommt gerade jene Stücke vorenthalten, welche als Kunstwerke und nicht als Studienobjekte gewertet werden wollen. Daß tatsächlich Vieles über den Rahmen bloßer Studien weit hinausgeht, beweist am besten das herrliche Duett „Nei giorni tuoi felici", welches innerlich und äußerlich hier mit einzureihen ist. Auch die in der Gesamtausgabe stehende Arie „Primo amore" gehört derselben Zeit an, ohne daß man sie deswegen als Studienwerk bezeichnen dürfte. Aber auch in der Welt des Kleinen und Kleinsten finden sich wirkliche Kleinode neben ausgesprochenen Studienkompositionen. Man versenke sich in das unseren Ausführungen als Erstdruck beigegebene entzückende Terzett „G i a l a n o t t e s'a v v i c i n a" (Thayer Nr. 28)! Wie meisterhaft ist hier die Stimmung des Gedichtes getroffen, welche Anmut und Grazie atmet das Ganze! Beethoven hat denselben Text zweimal komponiert; die andere Komposition, ein Quartett in B (Thayer Nr. 27) steht im 2/4-Takt. Ihr fehlt das Einschmeichelnd-Wiegende der hier abgedruckten Fassung, dafür fesselt sie durch einen leicht schwebenden melodischen Fluß, der in seiner Art meisterhaft an-

Erstveröffentlichung einer Komposition Beethovens



Vorlage dieses Erstdruckes: Mus. Ms. 1248 der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin. Abgesehen davon, daß das Original auf drei Systemen in den drei Schlüsseln (Alt-, Tenor- und Baßschlüssel) notiert ist, habe ich keinerlei Veränderungen am Notentexte vorgenommen. Herrn Prof. Dr. G. Schünemann, dem Direktor der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, sei auch an dieser Stelle herzlich für die freundlich erteilte Erlaubnis zur Veröffentlichung des Werkes gedankt.

mutet und es uns schwer macht, eine der beiden Fassungen der anderen vorzuziehen.
Zu den besonders schön gelungenen Stücken gehört auch das Quartett „Quella cetra ah pur tu sei" (Thayer Nr. 6), das ich in Nr. 15 der „Schweiz. musikpädagogischen Blätter" 1936 erstmals herausgegeben habe. Die liebliche pastorale Haltung und die leichte Sanglichkeit des ausgezeichneten Chorsatzes würden dem Werke bestimmt einen großen Erfolg sichern, falls es in einer praktischen Ausgabe, womöglich mit unterlegtem deutschem Text, allgemein zugänglich gemacht würde. Außer diesen beiden von mir erstmals veröffentlichten Stücken sind Thayers Nr. 2, 3, 4, 18 und 26 im Druck erschienen, nämlich in Nottebohms „Beethovens Studien". Die übrigen sind sämtlich ungedruckt oder nur in Nottebohms bruchstückweiser Wiedergabe zugänglich.

Musiker und Soldat

Rudolf Schulz-Dornburg 50 Jahre alt — Zielbewußte musikalische Rundfunkarbeit

Von Hermann Killer, Berlin

Am 31. März vollendete Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg, der neue musikalische Oberleiter der Berliner vereinigten Rundfunkorchester, sein 50. Lebensjahr.

Seit etwa drei Monaten kündet die regelmäßige Mittwochsendung des Deutschlandsenders „Musik großer Meister" innerhalb der täglichen Sendefolge „Musik zur Dämmerstunde" von der Rundfunkarbeit Rudolf Schulz-Dornburgs in Berlin. Der Widerhall unter den Hörern ist erstaunlich groß. Begeisterte Zustimmungen allerorts beweisen, daß dieser erste Ansatz zu einer funkeigenen musikalischen Programmgestaltung wie überhaupt einer Neuausrichtung der Rundfunkmusik wohl verstanden und als Notwendigkeit erkannt worden ist. Aber diese Reihe ist nur Teil einer umfassenden Planung und Gestaltung. Schon jetzt, während des Krieges, der naturgemäß auch der Rundfunkmusik seinen Stempel aufdrückt, kündigt sich eine weit vorausschauende Zielarbeit an, in der Rudolf Schulz-Dornburg treibende und richtunggebende Kraft ist.
Der Besucher trifft ihn über Partituren in seiner Wohnung unweit des Funkhauses. „Seit Wochen ist mein einziger Spaziergang der von meiner Wohnung zum Funkhaus und zurück", lacht der Generalmusikdirektor, und man merkt ihm an, daß er als zäher Fliegeroffizier auch diese räumlich enge Berufsbegrenzung meistert. Überhaupt: der Flieger Schulz-Dornburg! Man kann ihn nicht übergehen, wenn man dem Musiker mit all seiner Vitalität, seinem Kampfesmut und Ideenreichtum gerecht werden will. So formt sich im Gespräch ein Lebensbild, dessen einheitliche Zielstrebigkeit und organische Entwicklung etwas Großartiges hat, weil es in wohl einzigartiger Weise die Verbindung von Künstler- und Soldatentum zeigt.
Als der Weltkrieg ausbrach, hatte sich Schulz-Dornburg bereits die künstlerischen Sporen als Theater- und Konzertdirigent in Köln verdient und zugleich auch sein kunsterzieherisches Ideal der aus dem Bewegungsrhythmus erwachsenen „darstellerischen" Musik auf der Bühne zu verwirklichen versucht. Im Kriege wechselt der junge Artillerieoffizier dann zur Fliegerei über, der er bis heute treu geblieben ist. Von 1915—1918 ist Schulz-Dornburg Artillerie-, Aufklärungs- und Englandflieger gewesen — im Kampfgeschwader England —, und es ist eine wohl wirklich seltene Fügung, daß 22 Jahre später der Generalmusikdirektor wieder im Kampfgeschwader der neuen deutschen Luftwaffe über England fliegt. Dazwischen aber liegt ein Künstlerleben, das in seinen Zielen und Taten weit über den Wirkungsbereich eines Dirigenten hinausgreift. Unvergessen ist die musikalische Pionierarbeit mit dem inmitten der Nachkriegswirren gegründeten Städtischen Orchester in Bochum. Sie hat eine Tradition geschaffen, und die Bochumer Sinfoniekonzerte sowie die damals revolutionär wirkenden Konzerte vor den Arbeitern der Fabriken gehören ebenso wie das deutsche Reger-Fest während der Ruhrbesetzung, das deutsche Bruckner-Fest und das kühne Rudi-Stephan-Fest, ebenso aber auch wie die Jugendkunstwochen der Ruhrstädte zu den leuchtenden Taten nationaler Musikkultur in Deutschlands dunkelster Zeit. Dann kam Münster mit seiner schulemachenden Theaterarbeit, der Händel-Pflege und der Gründung der Akademie für Bewegung, Sprache und Musik, die so reichhaltig auf die deutsche Tanzkunst wirkte und die auf breiterer Basis in der Gründung und Leitung der Essener Folkwangschule fortgesetzt wurde. Die tänzerisch durchsetzte Ensemblekunst der Essener Oper ist als Essener Theaterstil untrennbar mit Schulz-Dornburgs Namen verbunden.
Die Zeit der Notverordnungen machte dieser beispielhaften Opernarbeit ein Ende. 1932 zeichnet sich zuerst mit dem Aufbau des Kammerorchesters und Kammerchores des Deutschlandsenders die künftige Rundfunkarbeit Schulz-Dornburgs ab. Aber erst bringt die nationalsozialistische Revolution neue Aufgaben. Auf Wunsch Hermann Görings gründet der Flieger Schulz-Dornburg das Reichsorchester der deutschen Fliegerei und schafft mit der Auslese der besten Musiker der jungen Generation, einer neuen Programmgestal-



Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg, der am 31. März fünfzig Jahre alt wurde (Zu dem Aufsatz von Hermann Killer Seite 244)

Aufnahme: Archiv der Reichsrundfunk GmbH.

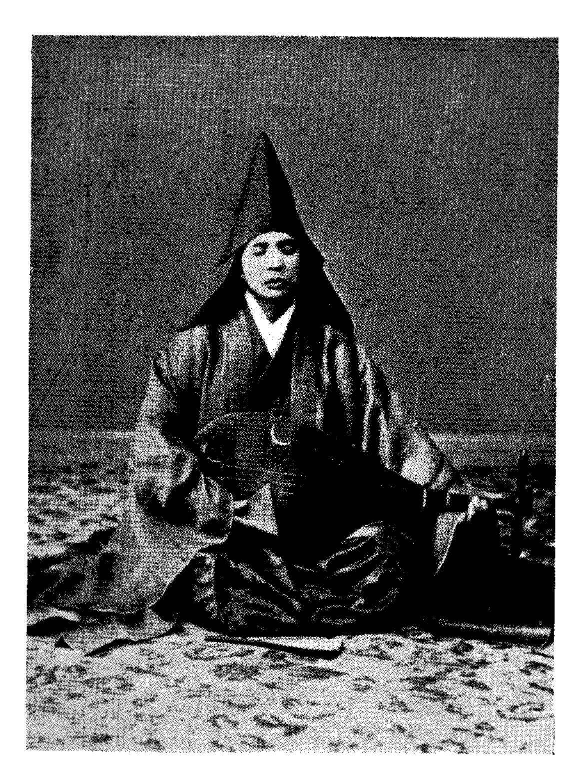
Hermann Erpf, der Direktor der Essener Folkwangschule, ebenfalls ein Fünfzigjähriger (Zu dem Aufsatz von R. Litterscheid Seite 245)



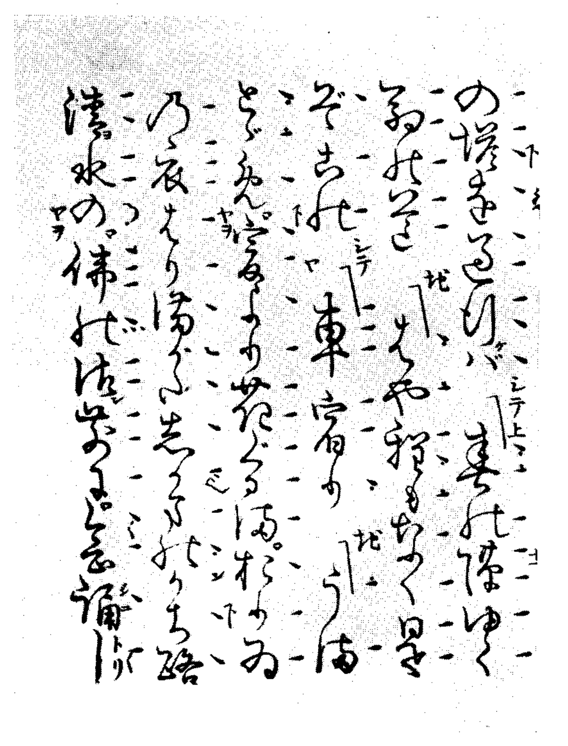
Aufnahme: Hege, Essen



No-Spiel in Japan



Blinde Biwa-Spielerin in Japan



No-Spiel: Yŭya

tung und der neuen Bläsermusik, ferner mit Anregungen und Aufträgen an Komponisten die Grundlagen der heutigen deutschen Fliegermusik. 1936 folgt dann die Berufung an den Kölner Rundfunk, die bei Kriegsbeginn abermals durch den militärischen Einsatz als Flieger unterbrochen wird. Zu neuer Rundfunkarbeit beurlaubt, hat Schulz-Dornburg in Berlin ein weites, aber auch lockendes Feld neuer Arbeit erhalten als musikalischer Oberleiter der beiden Berliner Sender und darüber hinaus als der für die Ausrichtung der gesamtdeutschen Rundfunk-Musikarbeit verantwortliche engste Mitarbeiter des Reichsintendanten Glasmeier in der Reichssendeleitung.

„Der Senderaum ist kein Konzertsaal" — mit diesen Worten deutet der Generalmusikdirektor das Ziel eines funkeigenen Musikspielapparates an. Die Zusammenlegung der beiden Orchester dient diesem Zweck, ebenso aber eine besondere Schulung für die vielerlei Aufgaben des Rundfunks. Daher wird z. B. jetzt ein besonderes Blasmusikorchester aufgestellt, wird eine neue Art der Kammermusik — immer den besonderen funkischen Aufgaben gemäß — durch ein spezielles, farbiges Kammerorchester geformt, erfolgt eine Umkehrung der bisherigen Programme. „Weg von der Mittelmäßigkeit" ist auf allen Gebieten, nicht zuletzt auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik, die Parole. Durch Qualitätssteigerung vor allem soll ganz allgemein die Steigerung der Unterhaltungswerte der Musik erfolgen. Zusammen mit der Programmauflockerung oder besser der Beweglichkeit der Programme ergeben sich da ungeahnte Möglichkeiten. So ist z. B. auch die „Musik zur Dämmerstunde" keine starre Einrichtung. In ganz natürlichem Ablauf, hier z. B. dem Wechsel der Jahreszeiten entsprechend, wird die „Dämmerstunde" im Sommer in eine Ständchen- und Serenadenmusik übergehen.

Was hier nur stichwortartig angedeutet werden kann, ist ein wichtiger Teil künftiger großer Friedensaufgaben des Rundfunks. Wie auf anderen Kulturgebieten, werden schon im Kriege die Grundlagen geschaffen. Ein Ausblick in die nahe Zukunft läßt schon deutlich die Umrisse der Neuordnung erscheinen: Verschiedene Sender mit verschiedenen Aufgaben. So wird ein Sender ausschließlich edelster Kunst dienen, ein anderer bester Unterhaltung, ein dritter politisch-literarischen Aufgaben. Nimmt man dazu die schallplattenmäßige Festlegung authentischer Meistersendungen, z. B. Furtwängler-Interpretationen oder sonstiger wichtiger Ereignisse, so ist damit ganz kurz der Umkreis der Aufgaben angedeutet, die der bewährten Tatkraft Rudolf Schulz-Dornburgs anvertraut sind.

Hermann Erpf

Ein deutscher Komponist und Musikerzieher — Zu seinem 50. Geburtstag

Von Richard Litterscheid, Essen

Dieser Aufsatz gilt einem Manne, der zwar bisher nicht das Glück hatte, äußeren Ruhm zu erlangen, doch in dem Musikleben unserer Zeit als eine charaktervolle, festumrissene und hochgeschätzte Persönlichkeit bekannt ist: dem Direktor der Folkwangschulen in Essen, Dr. Hermann Erpf. Am 23. April feierte er seinen 50. Geburtstag. Damit hat er einen Lebensabschnitt erreicht, der es sehr wohl gestattet, einen Rechenschaftsbericht über sein Wirken zu wagen, zumal Erpf heute nicht nur als Pädagoge, sondern auch als Schaffender auf ausgereifte Ergebnisse seiner Arbeit verweisen kann.

Er gehört zu den „Stillen im Lande". Das liegt ebenso in seiner Tätigkeit wie in seinem Wesen begründet. Es ist nicht seine Art, viel von sich reden zu machen. Er hat nichts von jenem Typ des geschäftstüchtigen Musikers, den unsere im Zeichen der Technik und des Handels stehende Zeit hervorgebracht hat. Er hat niemals für sich selbst die Reklametrommel zu rühren vermocht. Ganz und gar nicht ist er ein Mann roher Ellbogengewalt. Bescheiden tritt er hinter seiner Leistung zurück. Sie muß für sich selbst zeugen. Was ihn im übrigen innerlich bewegt, welche Probleme ihn ständig bestürmen, welchen Fragen er seine ganze Kraft opfert, das alles verarbeitet er ganz in sich selbst, um erst dann etwas davon nach außen zu geben, wenn er mit ausgereiften fertigen Lösungen, die seiner strengen Selbstprüfung standhalten, hervortreten kann. Er besitzt den Mut, in unserer hastenden Epoche gerade für jene Dinge Zeit zu haben, die vor der Flüchtigkeit des Tages Bestand haben sollen für die Entfaltung des Schöpferischen. Er verzettelt seine Energien nicht, sondern ringt konsequent um Letztgültiges, und jeder Schritt, den er vor den Augen der Öffentlichkeit tut, ist eine Etappe neuer Klärung und schärferer Erfassung des Zieles. Das gilt für seine Arbeit als Musikerzieher, die zu einem großen Teil in ergebnisreichen Buchveröffentlichungen ihren Niederschlag gefunden hat, wie auch für sein schöpferisches Werk.

Für die Beurteilung der Gesamttätigkeit Hermann Erpfs ist es von Bedeutung, daß er die Musik wirklich als Kunst versteht. Eine solche Bemerkung mag auf den ersten Blick hin überflüssig, weil allzu selbstverständlich, erscheinen. Aber bei näherem Zuschauen ergibt es sich, daß sie einen sehr tiefen und nicht allgemeinen Sinn in sich trägt. Denn die Erfahrung hat gezeigt, daß die neuere Musikerziehung

vielfach gerade an einer mangelnden Einstellung zum Künstlerischen gekrankt hat. Sie vermittelte oft genug nur einseitige Virtuosenausbildung, technische Fertigkeiten ohne die wünschenswerte völlige Erschließung der Kunstwerke, denen diese Fertigkeiten gewidmet sein sollen. Sie lehrte manche längst überalterten oder gar rein historisch zu wertenden Musiktheorien ohne innigste Bindung an die musikalische Praxis, an die lebendige künstlerische Erscheinung der Musik.

Mit Recht stellt Erpf in seinem Buche *„Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik"* (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927) die Frage, wie viele Orchestermusiker wirklich Einblick in die Struktur der Werke haben, die sie spielen. Man könnte noch hinzufügen, wie viele Musiker überhaupt in die tieferen Geheimnisse musikalischer Formgebung eingeweiht sind, wie viele nicht bloß nach einem bestimmten System Harmonien zu setzen vermögen, sondern auch die formale und stilistische Bedeutung bestimmter Klangkombinationen begriffen haben, wie viele — auch das merkt Erpf an — die Gesetze der Melodiebildung im künstlerischen Sinne erfaßt haben. Manches ist von der Musikerziehung in vielen Jahrzehnten vernachlässigt worden, so daß Erpf sehr treffend die „peinliche Frage" aufwerfen konnte: „Was haben denn die Musiker noch mit Musik zu tun, wenn ihre Aufgabe sich im Instrumentaltechnischen, im Hervorbringen des rechten Tones zur rechten Zeit erschöpft?" Erpf hat es darum schon sehr früh als seine Aufgabe erkannt — und damit steht er heute in einer Front mit einer Reihe einsichtsvoller Musikpädagogen —, hier einen Wandel zu schaffen. Seine Bemühungen waren und sind in jeder Hinsicht auf eine Aktivierung und Intensivierung des musikalischen Lebens und Erlebens gerichtet. Bei ihm ordnen sich alle Sparten des musikalischen Unterrichts der Musik als einer nicht bloß artistischen Erscheinung ein. Er verwirklicht einen Lehrplan, in dem alle Elemente musikalischer Erkenntnis fortlaufend von der Musik als Kunst und nicht bloß als Fertigkeit genährt sind. Es geht dabei vor allem nicht bloß um die Gewinnung eines rein wissensmäßigen Besitzes, vielmehr um die wesensgemäße Erfühlung der Musik als künstlerischer Gestalt und Aussage eines nur in größeren kulturellen Zusammenhängen zu begreifenden Gehaltes. Das aber bedeutet soviel wie eine Abkehr von einer früher und auch heute noch vielfach bestehenden einseitigen Unterrichtsform, die sich ausschließlich auf Virtuosen als Lehrer zum Zwecke der Hochzüchtung einiger weniger Überbegabungen stützt statt auf ausgesprochene Pädagogen, die dazu fähig sind, die Blicke des Schülers konsequent immer auf das Ganze, auf die musikalische Totalität gerichtet zu halten und eine wirklich innerliche künstlerische Bildung und Reifung einzuleiten und zu bewirken.

Für die Art, wie Erpf diese Methodik versteht, ist sein Unterrichtsstil ebenso bezeichnend wie seine musikerzieherischen Schriften. Seine glänzende analytische Begabung, sein tiefgründiges Wissen um die musikgeschichtlichen Zusammenhänge, aber auch seine Fähigkeit, intuitiv das Systematische bestimmter Gruppen musikalischer Ausdrucksmittel und -formen und verborgener Entwicklungszüge zu erfassen, haben ihm den Ruf eines hervorragenden Theoretikers eingetragen, über den man ungerechterweise vergessen wollte, daß eben dieser Theoretiker ohne den Künstler nicht möglich gewesen wäre. *Der Künstler in dem Theoretiker Erpf* war es, der die Riemannsche Funktionslehre der Harmonik über ihre Grenzen hinauszuführen und zu jener Weite zu bringen vermochte, die erst die ganze Klangentwicklung seit der Klassik verständlich zu machen vermag. Nur einer gewissen Sturheit in der Bewahrung überkommener, doch längst geschichtlich gewordener Harmonieauffassungen, wie sie zum Beispiel in der Stufenlehre gegeben sind, ist es zuzuschreiben, daß Erpfs Erkenntnisse noch nicht „populär" geworden sind. Aber gerade diese Sturheit auch begründet sich zumeist in der schon erwähnten Tatsache, daß Musikerziehung vielfach als kunsttechnisches „Verfahren" angepackt wurde, doch nicht in erster Linie von der tatsächlich gegebenen Kunst her begriffen worden ist.

Erpfs Erkenntnisse zur Harmoniekunde gehen wirklich von der Musik selbst, von der Musik als Kunst aus. Seine Lehre ist keine Theorie, die nachträglich an die praktische Musik herangetragen worden ist. Sein Buch „Studien", das in strenger Wissenschaftlichkeit alle hervorstechenden charakteristischen Erscheinungen auch der neueren Musik bis zu einem gewissen Zeitpunkt (etwa die mittleren zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts) verfolgt und untersucht, besitzt den Vorzug, einmal aus einer bis ins letzte durchdachten Klärung der Materie, zum andernmal aus einer natürlichen, einleuchtenden pädagogischen Denkweise geschöpft zu sein. Was Erpf in diesem Buche gegeben hat, ist in bezug auf die Harmonielehre (auch) der Gegenwart so etwas wie der Weisheit letzter Schluß. Und gerade das jüngste Musikschaffen, das die gefährliche Krise der Musik überwunden hat, liefert einen schlagenden Beweis dafür, wie tief in uns das „funktionale Hören" verwurzelt ist, dem nichts anderes als eine naturgegebene funktionale Harmonieauffassung zugrunde liegt. Ganz gleich, ob sich in der Zukunft ein neues Harmoniegefühl herausbilden wird: für die Zeit von der Klassik bis auf den heutigen Tag hat Erpf, gestützt auf Anregungen seines Lehrers Hugo Riemann, die treffendste und gültigste Lösung gefunden. Diese Erkenntnis wird immer mehr Platz greifen, je mehr sich gerade in der Praxis der zeitgenössischen Musik herausstellt, wie unzureichend

alle bisher gebräuchlichen und meist der ferneren Vergangenheit verpflichteten Harmonielehren geworden sind.
Der ausgezeichnete Pädagoge Erpf wird ganz besonders an seinem neuesten Buche „Die Lehre von den Instrumenten und der Instrumentation" erkennbar, das im Rahmen eines größeren Handbuches „Hohe Schule der Musik" (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam) erschienen ist. Dieses Werk ist durchaus dem künstlerischen Mittelpunkt der Materie entwachsen. Der reiche Wissensstoff ist in seiner natürlichen Ordnung und Organik verstanden und mit einer lebendigen Begriffsklarheit vor dem Leser ausgebreitet worden, so daß damit die praktisch brauchbarste Instrumentationslehre überhaupt gegeben ist. Und das will bei den mannigfachen Studien, die in den letzten Jahren zum gleichen Thema herausgebracht wurden, sehr viel bedeuten! Auch dieses Buch ist die Frucht reicher Erfahrungen und Beobachtungen, die „zu Ende" gedacht wurden und mit großer Geduld ausreiften. Und deshalb konnte Erpf an den Schluß seiner Ausführungen einige Bemerkungen setzen, die nicht nur gelesen, sondern auch beherzigt zu werden verdienen. Er weist daselbst darauf hin, daß „diejenige Richtung der zeitgenössischen Komposition, die immer noch in erster Linie vom Farbreiz aus denkt, zur Unfruchtbarkeit verurteilt" ist. „Sie kann nicht mit dem akzessorischen Element der Farbe neue Form schaffen, aus der Technik und Mechanik der Instrumente neue geistige Haltung gewinnen." Der Versuch einer Erneuerung kann nach Erpf nur gelingen, wenn man das Gesamtkunstwerk ins Auge faßt. „Der Musiker ist heute zu sehr gewohnt, vom Technischen her zu denken, vom Apparat, von Aufführungsmöglichkeiten, vom Eindruck der technischen Form auf Fachleute usw. Kunst ist aber keine Fachangelegenheit. Entscheidend sind die Fragen, was sie will und an wen sie sich wendet." ... „Komponisten, die in erster Linie für die Musiker schreiben, wirken nicht ins Volk und haben ihre Aufgabe nicht erfaßt. Es muß möglich sein, eine Musik zu schreiben, die breiteren Schichten zugänglich ist und trotzdem künstlerischen Rang besitzt." ... „Das Schicksal der Musik wird durch ihre geistige, nicht durch ihre technische Haltung entschieden."
Diese strengen Forderungen, die Erpf an das Musikschaffen unserer Zeit stellt, spiegeln sich auch in seinen eigenen Werken wider. Es entspricht dem tiefen Ernst seines künstlerischen Verantwortungsgefühls, daß er den vielartigen Problemen, die die Musikkrise der letzten Jahrzehnte mit sich brachte, nicht aus dem Wege ging, sondern den Konfliktstoff in sich verarbeitete, durchlitt und zur Lösung zu bringen suchte. Es ist für ihn wie für so viele Komponisten seiner Generation tragisch gewesen, in eine musikgeschichtliche Epoche hineingeboren zu sein, die den Abschluß einer langen Entwicklung darstellte, ohne daß die möglichen neuen Wege schon erkennbar waren. Die Komponisten früherer Zeiten vermochten fest auf den Schultern ihrer Vorgänger zu stehen. Es gab eine irgendwie verbindliche musikalische Ausdrucksweise, die von neuen schöpferischen Persönlichkeiten nur nach der einen oder anderen Richtung hin, aber zunächst nicht bis an die Grenze ausgebaut wurde. Die letzten Jahrzehnte aber lieferten ein wahres Trümmerfeld musikalischer Zersetzung. Zugleich kündete sich ein neuer beherrschender Zeitgeist an, der gewandelte Ausdrucksformen erheischte, da in die alten und völlig zu Ende gedachten Formen keine neuen Inhalte hineinzupressen waren — wie in alte Schläuche kein junger Wein. Daß in diesem Augenblick die zersetzende Kraft des Judentums den denkbar günstigsten Nährboden fand und dadurch die allgemeine Verwirrung noch vergrößerte, war ebenfalls ein tragisches Moment.
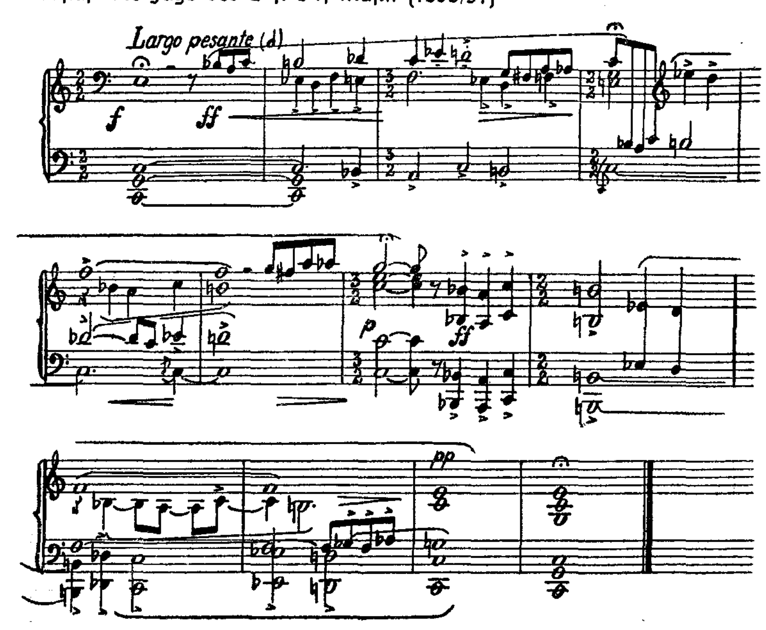
Eine Klärung mußte kommen, und sie nahm allmählich ebenso auf politischem wie auf künstlerischem Gebiete Gestalt an. Es fragte sich nur, wo der Weg zu neuer Ordnung lag. Für viele Komponisten fand er sich als „Ausweg", als bequemer Rückgriff auf die musikalische Vergangenheit, als Umschreibung und Nachahmung schon vorhandenen und tausendfach bewährten Musikgutes. Das sicherte zumindest den Anschein und Ausweis einer „normalen", traditionsgebundenen Musikauffassung. Mit den Mitteln virtuos benutzter Klangreize konnte sowieso eine gewisse Modernität vorgetäuscht werden. Auf diese Weise ist in letzter Zeit manches brauchbare Musikstück entstanden, manche erfolgreiche Komposition, die im tiefsten Grunde jedoch nichts Neues enthielt, nicht wirklich neue Formen gemäß den neuen Inhalten herausarbeitete, sondern nur im musikalischen Umgangston virtuos, geistreich, vielleicht auch temperamentvoll = vital plauderte oder die großen Meister nachahmte. Auch diese Musik ist notwendig, sehr notwendig sogar! Denn sie stellt gewissermaßen den musikalischen Tagesbedarf des Gegenwartsmenschen. Aber sie weist nicht über sich hinaus, sie trägt bestenfalls persönliche, doch nicht originale Züge. Diese aber sind es von jeher gewesen, die erst einer Musikkultur das Gepräge

gegeben haben! In ihnen erst offenbart sich der wahre Grad des Schöpferischen!
Hermann Erpfs kompositorisches Schaffen war von jeher dieser Einsicht unterworfen. Unbeirrbar hat dieser Musiker den Blick geradeaus in die Zukunft gehalten. Er hat keinen „Ausweg" gesucht, obgleich ihm sein unerhörtes Können mühelos die Erstellung klangglitzernder Orchesterstücke oder effektvoller Vokalsätze gestattet hätte. Sehr wohl verspürte er den Rhythmus einer neu aufsteigenden Zeit und verschloß sich ihr nicht. Ihm lag die Findung neuer wesensgemäßer Ausdrucksformen am Herzen, die ebenso klar sind, wie auch die neue Baukunst keinen Stilwirrwarr mehr zuläßt und keinem rein technischen Stilprinzip mehr huldigt. Erpf rang sich in seinem Werk mehr und mehr dazu durch, auf individualistische Ausdrucksmittel der späten Romantik zu verzichten, betont konstruktive Baugesetze auszuschalten und auf eine Klärung aller Formkräfte — selbstverständlich auf der Grundlage der naturgegebenen Tonalität und des latenten volklichen Musikgefühls — hinzuarbeiten. Auf diese Weise ist er dazu gekommen, Musikstücke aus einem einzigen thematischen Kern in einem einzigen großlinigen Bogen zu entwerfen, das überlebte Prinzip des thematischen Dualismus der Sonatenform abzustoßen und Formen hinzustellen, die zwar rein äußerlich durch ihre Linearität Beziehungen zu Bach aufweisen, doch innerlich einem durchaus neuzeitlichen musikalischen Spannungsgefühl unterliegen. Erpf schreibt absolute, aber nicht abstrakte Musik. Er vertritt einen Stil, der gerade in seinen letzten Werken zu erstaunlicher Ausreifung und Eigengesichtigkeit gelangt ist und dabei keineswegs einer gewissen Ausdruckskraft entbehrt, wenngleich diese eben nicht von außen, mit technischen Mitteln hineingetragen, sondern ganz aus dem Strukturbild der Musik herausgelöst ist. Es ist auch nicht so, daß Erpf starr und schematisch vorginge. Seine tonal verankerte, das Klanglich-Harmonische nicht verleugnende Linearität wandelt sich zwanglos je nachdem, wofür eine Musik erdacht ist, wer sie spielen soll und an welchen Hörerkreis sie sich wendet. Gleich bleibt sich dabei nur das spezifisch musikalische Formprinzip, die strenge Formbindung. Ein Klavierstück gerät (ohne Instrumentaleffekte!) trotzdem pianistisch, eine Streichquartettmusik wirklich dem Klangverhältnis der vier Streicher entsprechend, ein Chorwerk durchaus vokal, eine Cellosonate ganz im Geiste des Soloinstruments und doch in einer neuen Art der Zwiesprache zwischen Cello und Klavier.
Die musikalischen Schöpfungen Erpfs tragen im übrigen allesamt ein außerordentlich klares, völlig durchgezeichnetes, charakteristisches Gesicht. Sie sind wie eigenlebige Organismen. Zugleich aber unterliegen sie einer Vergeistigung, die die Reize und Wirkungen der üblichen Alltagsmusik und ihres Erlebens ausschließt, ohne dadurch nun vielleicht unlebendig oder gar volksfremd und unverständlich zu sein. Eigentümlich ist ihnen zumeist ein bestimmtes, verwandtes Strukturbild insofern, als der thematische Kern selbst sich immer reicher entfaltet, das Stimmengewebe sich gemeinsam mit dem ausgereiften thematischen Material in immer größerer Dichte und Spannung abwickelt und also die Musik an Bannkraft unausgesetzt gewinnt. Das gleiche Prinzip ist auch in der Verbindung mehrerer Sätze zu einer geschlossenen Folge zu erkennen: nicht der Kopfsatz ist — wie in der Sonate — das tragende Stück, vielmehr bringt der weitgehend durchgestaltete Schlußteil die endgültige Gipfelung, und gerade dadurch entsteht die weitreichende Spannung der Gesamtstruktur. Es ist deshalb sehr schwer, mit einigen Notenbeispielen, die immer nur Ausschnitte sein können, einen wirklich maßgebenden Eindruck von der geistig gereiften Tonsprache Erpfs zu geben. Im Gegensatz zur Musik der Klassik und der Romantik, in der schon die Kopfthemen Entscheidendes über das Werk aussagen, ist es in der Musik Erpfs das Fließende, spannungsvoll Bewegte, was das Gesicht einer Schöpfung bedingt. Erpfs Themen wachsen und reifen im Verlaufe einer Komposition. Sie sind nicht außermusikalisch deutbare „Charaktere", sondern sie sind Strukturbildner. Deshalb auch vermitteln die dieser Darstellung beigegebenen Notenzitate nur einen sehr unbestimmten Teileindruck, wo allein das Ganze überzeugend zu wirken vermag.
Erpf ist es also gelungen — und das gilt insbesondere von seinen Werken aus den letzten fünfzehn Jahren —, in geduldiger Ausreifung seiner schöpferischen Absichten wirklich einen Ausblick in musikalisches Neuland zu eröffnen. Gerade weil er nicht nach äußerlichem Erfolg strebte, war ihm das möglich. Heute liegt nun eine Werkfolge vor, deren Stichhaltigkeit schon größtenteils vor der Öffentlichkeit erprobt und erhärtet wurde, wenngleich sie selbstverständlich — das liegt nun einmal in der Natur einer so „konsequenten" Musik — nur in den volkstümlichen Schöpfungen, weniger in den „höheren" Werken das große Publikum für sich erobern konnte. Die Strenge dieser Musik hat aber den Wohlklang nicht verbannt, so daß sie auf die Dauer nicht ohne stärkere Wirkung sein kann. Am eingängigsten sind solche Werke wie die Volksliedkantate über „Der grimmig Tod", die Volksliedspielmusiken, die sehr glücklich ausgeformte „Kantate der drei Stände" und die wirkungsvolle Festmusik über das Lied „Der Gott, der Eisen wachsen ließ". Hinzu kommt eine ganze Reihe häufiger gesungener Männerchöre und gemischte Chöre a cappella zu Texten von Goethe, Burte, Dehmel und Korn.
Ganz besonders in der Kammermusik hat Erpf sein neues Formprinzip entwickelt, zuerst in
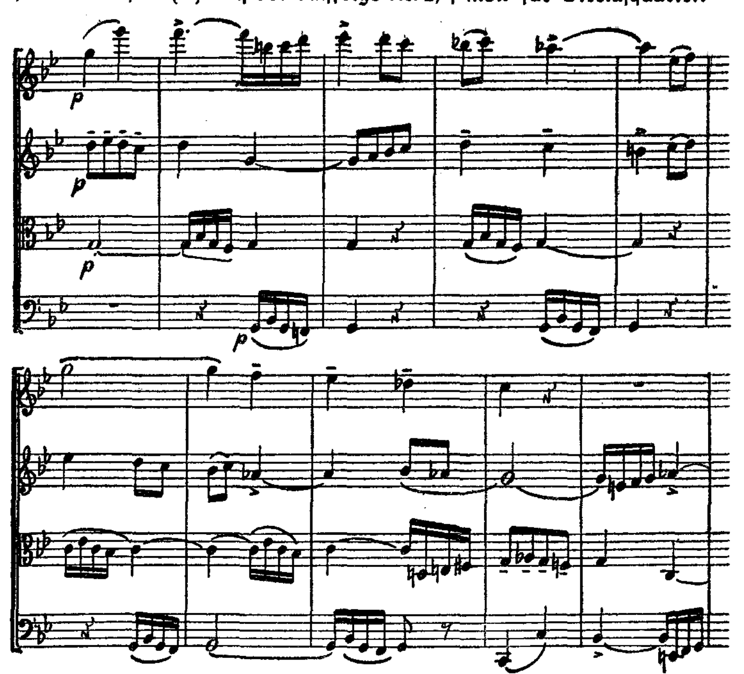
der B-A-C-H-Musik (Einleitung, Ostinato und Fuge), deren Fuge eine ungeheuer reiche, kraftvolle, genialische Verdichtung der Gedanken bringt, dann in zwei anderen Satzfolgen für Klavier, deren letzte vor allem von einer ungemein geklärten Fuge abgeschlossen wird (Beispiel Nr. 1). Die beiden Streichquartette, das eine aus dem Jahre 1934, das andere aus dem Jahre 1938, sind edelste Kammermusik und in einer sehr eingängigen, überzeugenden und erfaßbaren Satzweise geschrieben; sie versinnbildlichen sehr schön Stationen der Reifung im Schaffen Erpfs, insofern als das zweite Quartett dem ersten eine gewisse Auflichtung und Durchsichtigkeit des Satzes voraus hat (Beispiel Nr. 2). Die innere „Harmonie" dieser Musik ist übrigens nicht der romantischen Epoche entlehnt. Sie gibt sich in ganz anderem Geiste, als Ergebnis der inneren Ordnung strukturbildender Spannungen.

Die Reihe der Chorwerke erreichte in der 1934 entstandenen „Himmlischen Ernte" für gemischten Chor und Blasinstrumente (zu einem Text von Burte) einen ersten Höhepunkt. Hier hat eine klanglich geläuterte Linearität wundervolle Gestalt angenommen (Beisp. Nr. 3). Das gleiche ist von der Kantate „Sternenreigen" (1938 — nach Klopstock) zu sagen, in der ein übersinnliches Element zu wirken scheint und die doch von außerordentlicher Plastizität der Struktur und durch die formale Ballung von starker Wirkung ist. Unter den Orchesterwerken sind vor allem eine Musik für Streichorchester und eine „Festliche Phantasie nach Samuel

Beispiel Nr. 1
Schluß der Fuge der B-A-C-H-Musik (1930/31)



Beispiel Nr. 2
Aus dem letzten (5.) Satz der Satzfolge Nr. 2, f-moll für Streichquartett
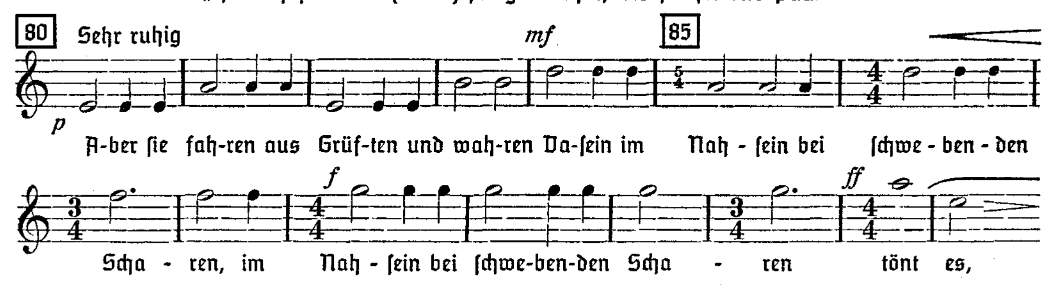


Scheidt“ bemerkenswert. Ihnen reiht sich neuerdings eine fast fertiggestellte fünfsätzige Sinfonie an, in deren Großform sich der Stil Erpfs bewähren soll. Außerdem sind mehrere Kompositionen verschiedenen Charakters (Nachtmusiken, Satzfolgen für Klavier, ein Cello- und ein Klavierkonzert und eine szenische Kantate „Tröstung“) in Angriff genommen worden. Damit ist nur ein Ausschnitt aus dem Gesamtschaffen Hermann Erpfs angezeigt, eines Schaffens, das die Beachtung aller Musikfreunde verdient, aber auch von den jüngeren Komponisten unserer Zeit aufmerksam studiert werden sollte, weil sie vor allem aus seinen neuesten Schöpfungen notwendige Klärung und wertvollste Anregungen zu ziehen vermögen und erfahren können, was wirklich künstlerische Verantwortung heißt. Auch hier erweist sich Erpf als ein Lehrmeister, auf dessen Stimme zu hören sich lohnt. Und wenn dieser Aufsatz dazu beitragen könnte, in der Auseinandersetzung mit Erpf selbst, mit seinen Gedanken und mit seinem Schaffen unsere gesamte Musikkultur vorwärtszutreiben und neuen Höhen entgegenzulenken, so dürfte dieses das schönste Geburtstagsgeschenk sein, das diesem Manne zum Fünfzigsten entgegengebracht werden könnte.

Beispiel Nr. 2

sempre p

Beispiel Nr. 3

„Himmlische Ernte“ (Burte) für gem. Chor, Blechbläser und Pauken.



* **Das Musikleben der Gegenwart** *

Deutsche Opernfestspiele in Rom

Besprochen von Max Unger, Zürich

Ein einzigartiges Ereignis sowohl in der Geschichte der Berliner Staatsoper wie in der des römischen Teatro Reale: Die bedeutendste Oper des Reiches hat der ersten des in Freundschaft verbundenen Landes einen sechstägigen Gastspielbesuch abgestattet. In 32 Eisenbahnwagen wurden die Deko-

rationen der fünf in den Plan genommenen Werke — „Orpheus" von Gluck, „Fidelio", „Die Entführung aus dem Serail", „Der Rosenkavalier" und „Die Meistersinger" — vorausgeschickt und in weiteren zwei Sonderzügen kam das gesamte benötigte Personal nach — etwa 45 Einzelsänger, das aus 138 Künstlern bestehende Orchester, insgesamt 137 Chormitglieder, sowie zahlreiche technische Helfer, alles in allem rund 450 Köpfe. Wie der Spielplan zeigte, sollte die große deutsche Opernkunst in einer begrenzten Reihe von „capolavori", wie der Italiener sagt, in authentischsten Wiedergaben vorgeführt werden. Da für ein Werk Webers leider kein Platz mehr war, wurde in einem Konzert der Staatskapelle, das die Kette der Opernwiedergaben unterbrach, wenigstens eine Arie von ihm berücksichtigt.

Wie der Kenner italienischen Opernwesens bemerken wird, war der Plan nicht etwa mit dem Blick auf die den einzelnen Werken von den Musikfreunden des Landes entgegengebrachte Beliebtheit angelegt; denn vor allem Gluck erscheint nur selten in ihren Theatern, und auch „Fidelio" und die „Entführung" sind darin nicht gerade häufige Erscheinungen. Daher darf man wohl sagen, daß die Woche wirklich, wie Heinz Tietjen ausgesprochenermaßen beabsichtigte, nicht „demonstrieren", zum Wettbewerb aufrufen, sondern „manifestieren", beispielhafte Wiedergaben mit in gutem Sinne lehrhafter Bestimmung bieten sollte. In den folgenden Zeilen sollen, da die Berliner Aufmachung der einzelnen Werke in Deutschland genügend bekannt ist, diese römischen Aufführungen selbstverständlich nicht ausführlich besprochen, sondern davon in aller Kürze nur ein Bild des Gesamteindrucks mit Hervorhebung weniger besonderer Einzelheiten geboten werden. (Nebenbei sei vermerkt, daß sich der Berichterstatter im Hinblick auf den Beginn der Veranstaltungen an Mitteilungen einiger deutscher Fachgenossen halten muß, da es ihm nicht möglich war, gleich am ersten Tage in Rom einzutreffen.)

Bei der Wiedergabe des „Orpheus", der die Woche eröffnete, mag wohl mancher Besucher daran gedacht haben, wie doch die Zeit auch in der Musikanschauung die schärfsten Gegensätze auszugleichen vermag. Um die Ausdrucksopern, die der Meister den italienischen Virtuosenopern gegenüberstellte, wurden vor mehr als 175 Jahren in Paris die berühmten, auch im knappsten musikgeschichtlichen Leitfaden vermerkten Kämpfe ausgetragen; heute werden jene Werke, wie diese Aufführung von neuem bewies, im Ursprungsland des Ziergesangs selbst nach Gebühr gewürdigt. Die in feierlichste Stimmung getauchte, ergreifende Vorstellung wurde von Margarete Klose, einem in jedem Betracht überragenden Orpheus, getragen. Neben ihr wirkten Maria

Cebotari als Eurydike und Vera Schröder als Amor, beide in bester stimmlicher Verfassung, sowie ein Ballett, das die gemessene Musik unter Lizzie Maudricks Anweisungen in wohl angepaßte Bewegungen umsetzte. Für den Ausdrucksmusiker sollte stets ein grundmusikalischer Spielleiter zur Verfügung stehen. In Berlin besitzt man ihn glücklicherweise im Generalintendanten selbst. Daher war es fast selbstverständlich, daß alles Szenische in Preetorius' farbenreichen Bühnenbildern als vollendet musikalisch gestaltet befunden wurde. Robert Heger leitete die Musik mit Stilgefühl in seiner abgeklärten Weise, die seine Kunst völlig in den Dienst des Werks stellt.

Demselben erfahrenen Dirigenten war auch die zweite ernste Oper des Festes, der „Fidelio", anvertraut. Martha Fuchs stellte in der Titelrolle ein Muster hoher Gesangskunst und ergreifender Darstellung hin, wie es dem Tondichter selbst nicht schöner vorgeschwebt haben kann. Mit bestem Erfolg wirkten neben ihr auch Franz Völker als Florestan, Carla Spletter als Marzelline, Jaro Prohaska als Pizarro, Joseph von Manowarda als Rocco und Erich Zimmermann als Jacquino. Der Gefangenenchor fiel durch seine Klangschönheit und feine Abschattung der Stärkegrade so auf, daß er auf offener Szene starken Beifall einheimste. Das Spiel wurde diesmal von Edgar Klitsch in Adolph Bertholds Bühnenrahmen sorgfältig überwacht. — Eine in allen Teilen bestens ausgeglichene entzückende Wiedergabe war der „Entführung aus dem Serail" gewidmet. Mit den von Preetorius mit leichtem Pinsel entworfenen illusionstragenden Bühnenbildern gingen das unter Johannes Schülers biegsamer Stabführung durchsichtig klingende Orchester und die gelöste Regie Wolf Völkers mit Erna Berger (Konstanze), Helge Roswaenge (Belmonte), Irmgard Armgart (Blondchen), Erich Zimmermann (Pedrillo) und Manowarda (Osmin) harmonisch vollendet zusammen.

Von Richard Strauß stand die volkstümlichste Oper, der „Rosenkavalier", dem auch in Italien die Musikfreunde hohe Gunst entgegenbringen, auf dem Plan. Tiana Lemnitz entzückte in der Titelrolle durch die schalkhafte Anmut ihres Spiels wie ihre silberglänzende Stimme; Paula Buchner griff als Marschallin mit echt erfühlter Resignation ans Herz; reizvoll auch die Cebotari als Sophie; Fritz Krenn ein Ochs, der für die Drastik der Rolle gerade das rechte Maß aufbrachte. Irene Eden hatte die Szene festspiel-

mäßig durchgearbeitet; Schüler lenkte das blühend musizierende Orchester wieder äußerst schmiegsam. Leo Pasettis Bühnenrahmen und Alfred Rollers altbewährte Figurinen brauchen als „authentisch" nur eben vermerkt zu werden. So fügten sich auch hier alle Teile zum beglückenden Gesamteindruck.

Mit dem deutschesten und festlichsten aller Werke der musikalischen Weltliteratur, den „Meistersingern", fand die Woche ihren stolzen Abschluß. Nicht nur die Besucher der Staatsoper, sondern auch die Gäste Bayreuths kennen die Leistungen der meisten Künstler dieser Besetzung: Maria Müllers inniges Evchen, den siegesgewissen Stolzing von Max Lorenz, den gemütvollen und stimmprächtigen Sachs Rudolf Bockelmanns, Eugen Fuchs' klug durchgearbeiteten Beckmesser, der neben der Komik auch das Tragische der Rolle hervorhebt, Erich Zimmermanns treuherzigen David. Dazu traten, jeder ein Typ für sich, die übrigen Meistersinger: Ludwig Hofmann (Pogner), Benno Arnold (Vogelgesang), Otto Hüsch (Nachtigall), Fritz Krenn (Kothner), Gerhard Witting (Zorn), Gustav Rödin (Eißlinger), Fritz Marcks (Moser), Felix Fleischer (Ortel), Franz Sauer (Schwarz) und Robert Steininger (Poltz). Herbert von Karajan deutete die Partitur vom ersten bis zum letzten Takt auswendig und mit sichtlicher Musizierfreude, und Tietjens Regiekunst bewährte in Preetorius' zweckmäßig schönen Dekorationen nochmals seine große Kunst der Steuerung der szenischen Vorgänge, die sich ebenso erfolgreich um die Einzel- wie die Massenszenen bemühte.

Karajan hatte ebenfalls die Leitung des einzigen Konzerts, das nach dem dritten Opernabend in die Festwoche eingeschoben war. Als Verbeugung vor dem Gastland wurde zu Beginn das zehnte Concerto grosso von Locatelli in vier Sätzen für Streichorchester und Einzelstreichquartett gespielt (Revision: Gino Marinuzzi). Es enthält ein besonders fesselndes Menuett mit sieben reizvollen Variationen. Mit dem Dirigenten am Klavier erklang das Werk mit leise romantischem Anflug sehr sauber und durchsichtig. Dann baute er „Tod und Verklärung" von Strauß in effektreichen Gegensätzen wirksam vor dem Hörer auf, arbeitete die einzelnen Sätze der siebenten Sinfonie Beethovens aufs schärfste heraus und legte das Finale so bacchantisch mitreißend hin, daß die Besucherschaft geradezu in einen Taumel der Begeisterung geriet und den Dirigenten etwa ein dutzendmal herausrief, bis er sich endlich wider Willen entschließen mußte, es zu wiederholen. (Nebenbei: Im Allegretto spielt die Staatskapelle auch noch — wie die meisten andern Orchester — den vom Berichterstatter im Novemberheft v. J. mit vermerkten Fehler, der sich in den Partituren im 17. Takt vor Schluß des Satzes findet.) Außer den drei Orchesterwerken erklangen an dem Abend die Arie des Max aus dem „Freischütz" („Durch die Wälder, durch die Auen...") und Pfitzners selten zu hörender, echt erfühlter Orchestergesang „Nachts", beide von Franz Völker mit kluger Handhabung seiner schönen Mittel eindrucksvoll vorgetragen. Im Concerto grosso waren ferner als Einzelquartett die Orchestersolisten Rudolf Schulz und Franz Seiffert (Geige), Karl Reitz (Bratsche) und Walter Lutz (Cello) mit feiner Auswägung des Klanges gegen die übrigen Streicher beteiligt. Aber auch im übrigen wurden die Wiedergaben freudig aufgenommen, am begeistertsten die der letzten zwei Opern; manche Nummern nach italienischem Brauch, wie schon angedeutet, vor offener Gardine mit lautem Beifall bedacht. Des Lobes voll war auch die römische wie die auswärtige italienische Presse. Das ist besonders deshalb hervorzuheben, weil sie sich mittelmäßigen Werken oder Wiedergaben gegenüber keineswegs ein Blatt vor den Mund zu nehmen pflegt. Jeden Morgen erschienen in den örtlichen Zeitungen lange Spalten, worin sowohl die jeweilige Oper wie die Ausführung eingehend gewürdigt wurde. Am meisten Gewicht legten die Berichterstatter im allgemeinen auf die Leistungen der leitenden Persönlichkeiten, während die Einzelsänger sich hauptsächlich mit einer rühmenden Gesamtwürdigung begnügen mußten. Vielfach wurde die illusionsfördernde Ausstattung gepriesen, hin und wieder, besonders in den Besprechungen des Konzerts, auch die Klangschönheit und Diszipliniertheit der Staatskapelle.

Händel-Tag der Stadt Halle

Der Hallische Händel-Tag 1941 nahm auch diesmal wieder einen erhebenden Verlauf. Den Auftakt bildete am Vorabend eine würdige Händel-Feier mit festlicher Musik — u. a. Concerto grosso Nr. 24 F-dur und Kantate „Preis der Tonkunst" nach Händels Ode „Alexanders Fest" (neuer Text von Roland Fricke) —, mit Ansprachen des Oberbürgermeisters Prof. Dr. Dr. Weidemann und des Stadtschulrats Dr. Grahmann, mit der Verleihung der Händel-Plaketten und einem tiefschürfenden Festvortrag von Prof. Dr. Rudolf Steglich-Erlangen über das Thema „Händel als Menschengestalter in Oper und Oratorium". Aus der Ansprache des Oberbürgermeisters sei hervorgehoben, daß die „Schriftenreihe des Händel-Hauses" fortgesetzt werden konnte, daß die umfangreichen Sammlungen (u. a. 85 spielbare alte Tasteninstrumente!) erweitert wurden, daß die Uraufführung der letzten Oper Händels, seiner „Deidamia", für 1942 (in Steglichs

Bearbeitung) geplant ist. Die bedeutsamste Mitteilung des Oberbürgermeisters aber war die Ankündigung einer Hallischen zehnbändigen Volksausgabe Händelscher Werke. Anschließend erfolgte die Überreichung der Händel-Plaketten an folgende Persönlichkeiten: Oberbürgermeister Dr. Fridrich-Breslau, Prof. Dr. W. Serauky-Halle, Stadtschulrat Dr. B. Grahmann-Halle und (in Abwesenheit) Generalintendant Strohm-Wien. Die musikalische Gesamtleitung dieser Händel-Feier lag in den bewährten Händen von Chordirektor Otto Weu; Elisabeth Grunewald (Sopran) und Magda Fokuhl (Alt) bewiesen in einem italienischen Kammerduett (Nr. XIX) hohe Stimmkultur, während Irma Thümmel als Cembalistin schönen Erfolg errang. Der Hallische Stadtsingechor bot eine wohlgerundete Leistung.

Der eigentliche Händel-Tag brachte eine musikalische Morgenfeier mit der Wiedergabe Händelscher Kompositionen auf alten Instrumenten und am Nachmittag die Aufführung des Oratoriums „Semele" durch die Robert-Franz-Singakademie; beide Veranstaltungen waren ausverkauft!

Für die Morgenfeier war der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger, Berlin, gewonnen worden, der unter Mitwirkung des Hallischen Kammermusikers Adolf Karl als Hallische Novitäten darbot: die köstliche, feingeistige Mirtillo-Suite (in der Zusammenstellung Arnold Scherings), ein viersätziges Concerto für Oboe und Streicher mit Generalbaß sowie die D-dur-Suite für Tromba, Streicher und Continuo, die letzten beiden Werke von Wilhelm Hinnenthal, einem Mitglied der Vereinigung, erst kürzlich in einer westfälischen Bibliothek aufgefunden. Es war ein beglückendes Musizieren von erlesener Klangkultur, das namentlich durch die Verwendung von Kurzhalsgeigen noch an Intimität gewann. Ob allerdings die Herabstimmung der Instrumente (einen halben Ton unter der heutigen Normalstimmung) für die vorgetragenen Werke durchweg von Vorteil war, bleibe dahingestellt: das Trombakonzert gewann jedenfalls, trotz Heinrich Teubigs bekannter Virtuosität, nicht ganz jenen Glanz, den man von einem solchen Stück füglich erwarten darf. Dagegen war der sprühende Vortrag des Händelschen d-moll-Concerto grosso (op. 6, Nr. 10) ein geradezu idealer Genuß.

Höhepunkt und Ausklang dieses ungemein anregungsreichen Händel-Tages bildete die Wiedergabe des weltlichen Oratoriums „Semele" (1743). Der Dirigent, Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Alfred Rahlwes, konnte seine schon früher erprobte Bearbeitung der Aufführung zugrunde legen. Ein Chorerzieher ersten Ranges, wußte er dieses „verkappte Opernwerk", wie Hermann Abert einst das auf Gluck vorausdeutende Oratorium nannte, aufs neue zu hinreißendem musikalischem Erlebnis zu gestalten. Die Robert-Franz-Singakademie, durch den Halleschen Lehrergesangverein und den Stadtsingechor verstärkt, erwies sich wiederum als ein Instrument von höchster musikalischer Ausdrucksfähigkeit: bald waren es die chorische Wucht, bald die chorische Grazie, welche uns Händels Meisterschaft fühlen ließen. Von den Solisten darf gesagt werden, daß sie ihre Aufgaben größtenteils vorbildlich bewältigten. Eine hoheitsvolle Hera von dämonischer Kraft war Doris Winkler-Dresden (besonders bezwingend ihr kühnes „Wach auf, Saturnia"); eindrucksvoll wirkte auch die Semele von Carola Behr-Breslau, zumal in den tragischen Partien. Eine ganz ausgezeichnete Leistung aber bot Hans Hoefflin-Berlin als Zeus und Apollo. Walter Serauky.

Oper

Berlin: Die Opernchronik des vergangenen Monats verzeichnet als bedeutsames Ereignis die Neuinszenierung von Glucks „Iphigenie auf Tauris" in der Staatsoper. Gerade bei diesem Werk, das wie alle Gluckschen Musikdramen auf das Ideal der dramatischen Wahrheit ausgerichtet ist, zeigt sich, daß der Meister die Einheit von Musik und Dichtung bis zu ihrer letzten, im Zeitalter der Aufklärung möglichen Konsequenz entwickelt hat. Über jede äußere antikische Haltung hinaus ist die Oper hier zur Tragödie geworden, zum Seelendrama, dessen musikalische Sprache in der Reinheit ihres dramatischen Ausdrucks, in der genialen Stilprägung ihres deklamatorischen Melos, ihrer empfindungstiefen und erregenden Orchestersprache künftige Entwicklungen vorausnimmt. Diese Idee des Gluckschen Musikdramas, das auch heute jenseits aller farblosen Klassizistik die Herzen rührt und erschüttert, hatte die Staatsoper im Sinne einer bewußten Gluck-Pflege klar herausgearbeitet. Die ganz auf die große Linie gestellte Spielführung Edgar Klitschs, die monumental gesehenen Bühnenbilder von Emil Preetorius und die stilsichere und von innerem Schwung getragene musikalische Leitung von Robert Heger gaben der Aufführung starken Antrieb. Allerdings war auch auf der Bühne ein Darsteller-Ensemble versammelt, das innere Leidenschaftlichkeit des dramatischen Ausdrucks mit dem Glanz der edel gewölbten Gesangslinie zu verbinden wußte: Maria Müller als hoheitsvolle Iphigenie, Mathieu Ahlersmeyer, ein Orest von schlechthin bezwingender dramatischer Gewalt, Set Svanholm als Pylades, Verkörperung der Freundestreue und aufrechter Schicksalsbereitschaft und daneben Walther Großmann als robuster Thoas und Hilde Scheppan als sopranklare Stimme der

lenkenden Göttin. Mit den klangschönen Chören (Kurt Schmidt) und der tänzerischen Furienvision (Lizzie Maudrik) rundete sich die Aufführung zu einem beispielhaften Abbild erhabener Kunst.

In die symbolische Märchenwelt der Nachromantik führte das Deutsche Opernhaus mit Humperdincks „Königskindern", der zweiten Oper, die dem liebenswürdigen Meister Weltruhm eingebracht hat. Deutlich zeigt die Umgestaltung der ursprünglich als Melodram komponierten Handlung, daß Humperdinck sich selbst treu geblieben ist, indem er mit sicherer Hand den reinen Märchenstoff aus dem ursprünglich wuchernden Text herausgeschält hat. Freilich ist manches Zeitbedingte geblieben. Aber für die kindhafte Gläubigkeit, die der Hörer aufbringen muß, entschädigt immer wieder eine Musik voller Stimmungs- und Charakterisierungskunst, in der die Wagner-Tradition eine eigene gemütvolle Note erhält und vor allem die Orchestersprache durch ihre geistreiche Handhabung besticht. In der bunten Märchenphantastik, der Benno von Arent in seinen Bühnenbildern liebevoll nachging und die Arthur Grüber am Dirigentenpult klangschön heraufbeschwor, sang und spielte Lore Hoffmann als Gänsemagd und heimliches Königskind, ideale Verkörperung eines romantischen Künstlertraums. Valentin Haller als jugendlich frischer Königssohn, der ganz ausgezeichnete Hans Reinmar als Spielmann, Marie-Luise Schilp als dämonisch hassende Hexe, sowie Ludwig Windisch und Rudolf Schramm, zwei Typen spießigsten Spießertums, trugen in einem ausgeglichenen Ensemble die Aufführung, die sich eines herzlich zustimmenden Beifalls erfreuen konnte.

Als einen besonders glücklichen Griff in den Vorrat wenig gespielter Werke kann man die Neuaufführung von Umberto Giordanos „Fedora" in der Volksoper ansprechen. Die 1898 entstandene Oper, aus bester italienischer Tradition erwachsen, ist in Italien im Gegensatz zu Deutschland, ständiges Repertoirestück. Man versteht das namentlich im Hinblick auf ihre gesanglichen Werte. Denn dieser Kriminalreißer von Sardou, den der Textverfasser Arturo Colautti mit großem Geschick operngerecht geformt hat, ist von Giordano durch eine blühende Melodik veredelt worden, die oftmals an Puccini gemahnt, jedoch durchaus persönlich gefärbt ist. Daß Giordano auch sonst seinen Mann steht, zeigt namentlich der zweite Akt mit dem glänzenden Einfall, ein dramatisches Geständnis lediglich mit einem Klavierkonzert à la Chopin musikalisch zu unterbauen. Der Zusammenklang einer ungemein sorgsamen und belebten Stabführung durch Erich Orthmann, einer auf echte Milieuzeichnung bedachten Spielführung durch Hans Hartleb (Bühnenbilder Werner Guder) und ausgeglichenen Sängerleistungen gaben der Aufführung Stil und Leben. Gertrud Lüking gestaltete die Fedora mit Inbrunst, Franz Klarwein ließ seinen Belkantotenor in der dankbaren Partie des Loris voll ausschwingen, Rosl Schaffrian, Hermann Abelmann, Ernst Kurz, Franz Stumpf, Hans Hofmann und Arthur Will hoben sich mit scharf profilierten Episoden aus dem Ensemble heraus. Der Eindruck des Werkes und der Aufführung, die im Zeichen des deutsch-italienischen Kulturaustausches besonders dankenswert ist, war nachhaltig.

Hermann Killer.

Frankfurt am Main: Fast jedes Jahr begibt sich die Frankfurter Oper über die Grenzen, um in befreundeten Ländern für deutsches Opernschaffen zu wirken. Sämtliche Bühnen des Balkans haben derartige Gastspiele erlebt. Anfang dieses Jahres kehrte die Frankfurter Oper im Teatro del Liceo in Barcelona ein. Es ist bekanntlich das spanische Musikzentrum, verwöhnt durch ständig gastierende Auslandskünstler, die durch den Chor von spanischen Sängern und das ausgezeichnete Orchester unterstützt werden. So brachten die Frankfurter außer Beleuchtungsgeräten, Kostümen und Wagnertuben ein eignes Soloensemble mit: Ebers, Palos-Huszka, Wackers, Seibert, Rauch, Hermann, Schweebs, Stern u. a., die in mehreren Aufführungen den ganzen „Ring", die „Meistersinger" und Mozarts „Figaro" boten. Die szenische Leitung hatte Generalintendant Meißner in Händen, die musikalische Führung GMD. Konwitschny, dem Dr. Romansky die Vorarbeiten abnahm. Ihnen gesellte sich der hervorragende, italienisch singende Chor des Teatro del Liceo zu. Wie fest umrissen die Vorstellung des spanischen Publikums vom Werke Wagners ist und wie gründlich da der 25jährige Einsatz des dortigen Operndirektors Juan Mestres Calvet für Wagner vorgearbeitet hat, zeigte die stürmische Forderung einer 4000köpfigen Hörermenge, die Oper „Siegfried" völlig strichlos in Originalfassung zu sehen. Mit Recht wurde dem verdienten spanischen Vorkämpfer das Verdienstkreuz des Ordens zum Deutschen Adler vom Führer verliehen. Zwei Wohltätigkeitskonzerte in Barcelona und Madrid mit Beethoven, Brahms, Strauß und Pfitzner erzielten unter Anwesenheit des diplomatischen Korps bedeutende Erfolge.

Im Frankfurter Opernhaus wurde als bemerkenswerte Neufassung Mozarts „Titus" herausgebracht in ausgezeichneter Übersetzung durch den bekannten Mozart-Forscher W. Meckbach. Eine langjährige Lücke im volkstümlichen Theaterleben der Stadt beseitigen die Operettenaufführungen im geräumigen Schumann-Theater. Der stürmische Zuspruch, den die derzeitige Ausstattungsoperette „Im Reiche des Indra" von P. Lincke findet, ist

ein Beweis für die Notwendigkeit dieser Veranstaltungen. Mit Kräften des Zentraltheaters Dresden schuf der künstlerische Leiter F. Renné lebensstrotzende Bilder, die weitgehenden Ansprüchen genügen. Kapellmeister H. Keller hat mit seinem hohen künstlerischen Aufgaben gewachsenen Können ein mitreißend musizierendes Orchester erzogen. — Im gleichen Hause gastierte im Rahmen der Veranstaltungen „Meister des Tanzes" der NSG. Kraft durch Freude die Tanzgruppe der Berliner Volksoper: Erika Lindner. Mit ihrer bunten Folge choreographischer Kabinettstückchen und ihrer in der Wigman-Schule geschliffenen anmutigen Kunst fing sie ihre Zuschauer unwiderstehlich in Bann. Filip Kazlag unterstützte das originelle „Tanztheater" anfeuernd und gewandt am Flügel. Gottfried Schweizer.

Frankfurt a. d. Oder: Das Stadttheater hat diesen Winter, um den Leistungsstand seiner Opernaufführungen weiter zu erhöhen, für die Hauptpartien Berliner Gäste verpflichtet. Auch der Zuspruch der Hörer erhöhte sich dadurch, jede große Oper konnte etwa zehnmal wiederholt werden. „Figaros Hochzeit" war unter der stilbewußten Regie Willi Sämanns in Szene und Spiel einheitlich ausgeglichen, nicht minder im Gesang. Hans Wockes leicht ansprechende, wohlklingende Stimme machte den Grafen bei der maßvollen Behandlung aller künstlerischen Mittel zu einer vornehmen Erscheinung, Elisabeth Friedrich gab eine seelenvolle, zart fühlende Gräfin, Ingeborg Schmidt-Stein war eine künstlerisch belebte Susanna, Hermann Abelmann ein hämischer Figaro mit feiner Spürnase, die einheimische Gerda Hofmann ein drollig-hübscher Page. MD. Hans Röschke betreute liebevoll den orchestralen Part und sorgte mit jeder Aufführung für wachsende Mozartvertiefung. In D'Alberts „Tiefland" zog er andere Register und brachte alle Stimmungsbereiche zu klarer Geltung. Jaro Prohaska legte in den Sebastiano die Dämonie seines Stimmzaubers und seiner darstellerischen Künstlerschaft. Karl Koßlers naturkräftiger Pedro hatte überzeugenden Schwung. Karina Kutz (Martha) zeigte in Stimme und Geste Ausdrucksfülle und Wandlungsreichtum, um der dramatischen Wucht willen auch einmal über die Grenze des bel canto hinauslangend. Als Leonore in Beethovens „Fidelio", dem Schlußwerk der Beethoven-Woche, beherrschte die Künstlerin die Skala ihrer Empfindungen und Töne mit größerer Reife und erhabenerer Ruhe. Helmuth Neugebauer meisterte die schwere Florestanpartie mit dem vollen Einsatz seiner frischen Stimme und mit edler Tongebung. Ferdinand Frantz (Hamburger Staatsoper) zeichnete durch seinen warmen Baß und sein schlichtes Spiel einen Rocco echt menschlicher Prägung. Ernst Renzhammer, mit

schöner Stimme begabt, erfreute durch die zuverlässige musikalische und charakterliche Phrasierung des Jaquino. Ein Ohrenschmaus war durch Verpflichtung von Mitgliedern der Berliner Staatsoper der Gefangenenchor. Hans Röschke war an der Spitze des Orchesters hingebender Führer und klassischer Deuter. Die 3. Leonorenouvertüre vor dem Schlußbilde war ein Triumph des Meisters der Töne und der Jünger in seinem Dienst. Richard Groeper.

Heidelberg: Ur- und Erstaufführungen machten uns in anregendem Querschnitt durch jüngstes Schaffen mit Werken bekannt, die man sonst selten zu hören bekommt. Zugleich wurden wir mit dem Programm des Heidelberger Kammerorchesters für seine demnächst anzutretende Italienfahrt bekannt, das Dr. Wolfgang Fortner sorgsamst vorbereitet hatte: Eigenes neben Pepping, Hessenberg und Wilhelm Maler. Das ungemein licht und rein gesetzte „Pastorale" Malers fand herzlichen Beifall und verdiente allerseits mehr Beachtung. Kurt Hessenberg brachte 7 seiner entzückenden „Wunderhorn"-Lieder für Klavier in Kammerorchesterfassung (einige erfordern ein größeres Orchester, mußten deshalb fortfallen). Ihre Uraufführung fand stürmischen Beifall, nicht zuletzt dank der warmherzigen Wiedergabe durch Henny Schmidt (Frankfurt), deren gepflegter Sopran tiefster Elegie („Der verschwundene Stern") und burschikosem Humor („Der Musikant") gleichermaßen überzeugenden Ausdruck sicherte.
Näher an die Problematik der Jungen führten die beiden anderen Werke heran; Ernst Pepping variiert Ludwig Senfls Liedsatz „Lust hab ich ghabt zur Musica" mit durchaus modernen Mitteln in kühner Polyphonie und ungebundener Variationstechnik, in der seine 6 Blasinstrumente die Farbigkeit des Streichersatzes erhöhen. Wolfgang Fortners Konzert für Streichorchester türmt in den Ecksätzen rhythmische Kraft und motorische Wucht bis zum Äußersten, um in beiden Mittelsätzen sich lyrisch zu versuchen in herber Schlichtheit (Lied-Andante) oder bewegterem Ausdruck (Intermezzo).
Die Kammermusik im Kurpfälzischen Museum brachte vier Uraufführungen unterschiedlichster Haltung, von denen Kurt Hessenbergs „Sieben kleine Klavierstücke" zuerst genannt seien:

schlicht ehrliche Lyrik, die trotz herber Harmonik den Tasten möglichst viel Gesang entlocken wollen. Dies erreichte auch der Frankfurter Pianist Georg Kuhlmann, der nicht minder sich für Gerhard Frommels 6 „Caprichos" (spanisch) und ihre farbig-gegensätzliche Gefühlswelt einsetzte: mit vollem Erfolg! Wilhelm Broel spielte am Flügel mit Hans Spengler (Cello) sein Rondo voll wirbelnder Motorik. Friedrich Baser.

Karlsruhe: Gustav Kneips und Willi Schäferdieks Oper „Bretonische Hochzeit" gelangte am Badischen Staatstheater zur Uraufführung. Die Handlung wurde nach einer wahren Begebenheit gestaltet, doch hat Willi Schäferdiek das Grundthema Eifersucht gleichsam typisiert, und durch die bewußte Gegenüberstellung von der mit billigen Effekten zur Schau gestellten und als eine Art Exposition zu bewertenden „Moritat" und dem das Geschehen beherrschenden Motiv reiner Menschlichkeit eine Brechung des psychologischen Generalnenners bewirkt. Der Komponist Gustav Kneip ist gebürtiger Lothringer. Ausgiebige Studien der Volksmusik schufen die Grundlagen der Partitur der „Bretonischen Hochzeit". Seine Melodik spiegelt die charakteristischen Merkmale der lothringischen Landschaft und ihrer Bewohner wider, und die Orchestersprache stützt sich neben einer unverkennbaren Betonung des rhythmischen Elementes gerne auf einen mit dezenten harmonischen Kombinationen durchwirkten und gleichsam in verhaltenen Farben leuchtenden Klangteppich.
Die Aufführung am Badischen Staatstheater Karlsruhe wurde durch die künstlerisch geschauten und feinsinnig gestalteten Bühnenbilder (Zircher) und stilechten Kostüme (Schellenberg) in Verbindung mit der kundigen Spielleitung Erik Wildhagens namentlich vom Blickpunkt der atmosphärischen Wirkung her ursprünglich belebt. Der musikalische Leiter Walter Hindelang war der Partitur ein zuverlässiger und interessanter Ausdeuter. Else Blank als Madelaine zwischen den beiden Rivalen Gaston (Wilhelm Nentwig) und Jacques (Fritz Harlan) sowie Wilhelm Greif in der Rolle des Père verdienen an erster Stelle genannt zu werden. Die übrigen Mitwirkenden seien mit einem Gesamtlob bedacht. Ebenso die Chöre (Sauerstein) und die Auftritte der Tanzgruppe (Silberborth). Der Uraufführung der Oper „Bretonische Hochzeit" war in Anwesenheit der beiden Autoren ein eindrucksvoller Erfolg beschieden. Richard Slevogt.

Leipzig: Mit der Wiederaufnahme von Mozarts „Cosi fan tutte" hat die Leipziger Oper ihren Spielplan um ein köstliches, länger entbehrtes Werk bereichert. Wir sehen heute über die Ungeschicklichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten der da Ponteschen Dichtung hinweg und erfreuen uns an der wundervollen Musik, mit der Mozart die vielen heiklen und bedenklichen Situationen geadelt und in eine höhere Ebene erhoben hat. Die Inszenierung von Sigurd Baller hatte die echte spielerische Rokokostimmung des Werkes aufgefangen, das in der deutschen Bearbeitung von Georg Schünemann nun auch eine dem Gesang wohlangepaßte und flüssige Textunterlage erhalten hat. Unter der musikalischen Führung von Paul Schmitz wurde (bei kleinbesetztem Orchester) mit echt Mozartschem Geist musiziert. Eine ausgezeichnete Besetzung der Solopartien des Schwesternpaares durch Rita Meinl-Weise und Camilla Kallab, der beiden Liebhaber durch Heinz Daum und Theodor Horand, der verschmitzten Kammerzofe durch Irma Beilke, des alten Lebensphilosophen Alfonso durch Walter Streckfuß verhalf zu einem durchschlagenden Erfolg.
Auch Richard Strauß' jüngste Bühnenschöpfung „Daphne" hat nun in der Leipziger Oper ihren Einzug gehalten. Immer wieder erstaunlich und fast unbegreiflich erscheint es, wie Strauß hier, wo er als Musiker so ganz aus dem Vollen schöpfen kann, in einem sein bisheriges Schaffen fortsetzenden Altersstil in unversiegbarer Erfindungskraft neue Blüten treibt. Die Aufführung war im Szenischen durch die Spielleitung von Wolfram Humperdinck und Max Elten (Bühnenbild) ganz auf den Geist der Antike eingestellt. Paul Schmitz und das wundervoll spielende Gewandhausorchester erschlossen die herrlichen Klangwunder dieser Partitur in vollendeter Weise. Für die ungemein anspruchsvollen Hauptpartien standen in Rita Meinl-Weise (Daphne), August Seider (Apollo), Heinz Daum (Leukippos), Maria Cornelius (Gaea), Friedrich Dalberg (Peneios) eine Auslese von prächtigen Stimmen und gestaltungsfähigen Künstlern zu Gebote, die dem Straußschen Werk eine mustergültige Wiedergabe und einen neuen vollen Sieg sicherten. Wilhelm Jung.

Konzert

Berliner Konzerte

In den Konzerten junger Künstler stellten sich zwei begabte Nachwuchskräfte vor: Marillis Roever (Violine) spielte Werke von Tartini, Vitali und J. S. Bach mit schwingend belebtem Ton, den sie ebenso mit Kraft und Bestimmtheit wie mit Anmut und Zartheit für die inhaltlichen Gegebenheiten der Werke einzusetzen wußte. Als gewandter Oboist erwies sich Heinz Osterholt. Bei flüssiger Tonführung, verbunden mit sorgfältiger, sinngemäßer Phrasierung, bewahrte er stets die maßvolle Zurückhaltung, die für das solistische Spiel dieses Instruments geboten erscheint. Robert Bendler begleitete mit viel Verständnis und Takt.
Der Klavierabend Erik Then-Berghs bestätigte erneut das außerordentliche Können dieses

begabten jungen Pianisten. Sein ungestümes Temperament verführte ihn mitunter zu etwas greller Tongebung und zu Tempoübertreibungen. Deshalb machte sich eine gewisse Ungleichheit in den Leistungen bemerkbar. Während das Adagio der „Mondscheinsonate" und die „Symphonischen Etuden" von Schumann eine nahezu vollendete Wiedergabe erfuhren, hinterließ die Ausdeutung einiger anderer Stücke einen mehr oder weniger geteilten Eindruck.

Auch bei Friedrich Quest (Klavier) beeinträchtigte ein allzu draufgängerisches Temperament die stilgetreue Wiedergabe einzelner Werke. Seine hervorragenden gestalterischen Fähigkeiten legte er an Bach, Beethoven, Mozart und Chopin überzeugend dar. Seinem Spiel ermangelte lediglich die innere Gebändigtheit, die zu größerer Klarheit und Durchsichtigkeit der Tongebung führen würde. Sascha Bergdolt (Klavier) zeigte eine Vorliebe für virtuose Klangentfaltungen, wie sie besonders in den aus dem zeitgenössischen Schaffen ausgewählten Werken von Ewald Straesser und Fr. Karl Grimm wirksam wurden. Bei Brahms und Chopin wußte sie auch für das Gefühls- und Empfindungsmäßige überzeugende Töne anzuschlagen. Das Spiel war nicht immer frei von Hemmungen. Paquita Lorenz (Sopran), von Michael Raucheisen am Flügel trefflichst unterstützt, erfreute eine zahlreiche, begeisterte Zuhörerschaft mit Gesängen deutschen und ausländischen Ursprungs. Der südländische Einschlag ihres Wesens prägte sich in einem eigenen Reiz der Ton- und Ausdrucksgebung aus. Ein starkes Empfinden für die lyrisch-innigen Gehalte der Liedschöpfungen gab ihren Vorträgen den gewinnenden Charakter, der sich gleichermaßen eindringlich im Elegisch-Leidenschaftlichen (Massenet: Arie aus „Cid", Puccini: Gebet aus „Tosca") wie im Schlicht-Volksmäßigen (Italienisches Volkslied: Manelli mia) aussprach.

In einem Konzert der Kantorei der Staatlichen Akademie für Musik bezeugte Hugo Distler als neuer Leiter der Kantorei seine vielseitigen Fähigkeiten als Komponist und Dirigent. Die dem altbarocken Stil nahestehenden, mit rhythmischen und satztechnischen Feinheiten ausgestatteten Chöre aus dem Mörike-Liederbuch" zeigten ihn als Gestalter von ausgeprägter Eigenart. Auch sein dreisätziges Konzertstück für zwei Klaviere — von Ursula Ebbecke und Brigitte Pfeiffer mit gutem Geschmack und solidem Können vorgetragen — offenbarte ein mutiges Ringen um neue Werte. Der Chor der Kantorei brachte weiterhin einige großzügig auf das Stimmungshafte angelegte „Hochzeitslieder" für Chor und Klavier von Hermann Reutter. Arno Erfurth spielte mit sicherem Schwung und guter Einführung Ernst Peppings Sonate I, Theo-

dor Weiser an der Orgel bewies sein beachtliches Können mit der Wiedergabe einer klang- und bewegungsfreudigen „Toccata und Fuge in D" von Wolfgang Fortner und einer großangelegten, festlich beschwingten f-moll-Toccata von J. N. David.

Der Kammerchor Waldo Favre veranstaltete anläßlich seines zehnjährigen Bestehens ein Konzert, dessen Vortragsfolge eine erlesene Auswahl aus der Chorliteratur von Claudio Monteverdi bis zu den Zeitgenossen Nötel, Welter und Grabert umfaßte. Der Chor bewies erneut seine hohe Ausdruckskultur, die sich vor allem in der sorgfältigen, wohlabgewogenen Deklamation, Agogik und Dynamik aussprach. Die zielbewußte, stets auf das Gehalt- und Bedeutungsvolle ausgerichtete musikalische Arbeit des Chores und seines umsichtigen Leiters fand lebhafte Anerkennung. Erich Schütze.

Das Städtische Orchester widmete sein 2. Sonderkonzert, das in Gemeinschaft mit der Deutsch-Bulgarischen Gesellschaft in Anwesenheit des bulgarischen Gesandten in der Singakademie veranstaltet wurde, der schönen Aufgabe des lebendigen Kulturaustauschs zwischen diesen beiden nun auch politisch aufs engste miteinander verbundenen Völkern. Assen Naidenov, der ausgezeichnete Chefdirigent der Bulgarischen Nationaloper in Sofia, der als Rahmenwerke Mozarts a-moll-Sinfonie und Liszts „Les Préludes" klar und werkgerecht aufbaute, war der berufene Gestalter für die drei uraufgeführten Schöpfungen zeitgenössischer bulgarischer Tonsetzer. Unter Mitwirkung des pianistisch glänzenden Komponisten hörte man das virtuos gehaltene Konzert für Klavier und Orchester von Dimitri Nenov, der in diesem sehr breit angelegten sinfonischen Konzert auf der Grundlage einer stark ausgeweiteten Harmonik äußerst farbige, oftmals aber auch harte Klangeffekte höchst kontrastreich ausdrucksvollen Streicherkantilenen gegenüberstellt. Die wirkungsvoll instrumentierte sinfonische Dichtung „German" von Philipp Kutev will — ebenfalls mit modernen harmonischen Mitteln — ein Stück alten Brauchtums musikalisch gestalten. Eine sehr erfreuliche, national geprägte Musik schuf Petko Stajnov in seinem 1939 entstandenen „Sinfonischen Scherzo", das dem Geist des bulgarischen Volkstanzes huldigt und durch feurige Rhythmik und eine urgesunde Klangfreudigkeit überzeugt.

Die musikantische Leidenschaft und die vollendet schöne Klangwerdung dreier gegensätzlicher Meisterwerke gaben dem 9. Sinfoniekonzert des Ber-

liner Philharmonischen Orchesters eine besondere Erlebnistiefe. Nach der D-dur-Suite Bachs feierte die große Kunst Emmi Leisners mit dem edel und ausdrucksvoll gesungenen „Hymnus der Liebe" von Reger einen neuen Triumph. Beethovens Heldensinfonie ließ den Abend begeisternd ausklingen. Eugen Jochum, der den erkrankten Karl Böhm vertrat, führte mit seinem mitreißenden und werkdienenden Einsatz die Philharmoniker auch diesmal zu begeisternden Leistungen.

Mit einer feinsinnig gewählten Vortragsfolge, die u. a. neben schlicht-ausdrucksvollen Liedschöpfungen des anwesenden Komponisten Hansmaria Dombrowski erfreulicherweise auch die Kostbarkeiten wenig bekannter Pfitzner-Gesänge enthielt, konnte sich die Sopranistin Gerda Lammers erneut als trefflich geschulte Liedersängerin ausweisen. Ihre beschwingte, stets natürliche Vortragsgestaltung läßt die Vorzüge ihrer reizvollen, ergiebig und ruhig strömenden Stimme hervortreten. Ein besonderes Lob verdient wieder die Begleitkunst Gerhard Puchelts.

In der Reihe der Musikfeierstunden, die der Ortsverband Berlin des Richard-Wagner-Verbandes Deutscher Frauen seinen Mitgliedern und Freunden bereitet, spielten die bekannten Philharmoniker Erich Röhn (Violine) und Tibor de Machula (Cello) sowie Hugo Steurer (Klavier) Bach, Beethoven und Schubert. Ihr tonedles Musizieren war erfüllt vom Geist dieser Meister.

Eindrucksvolle Kammermusik bot auch das Schneiderhan-Quartett aus Wien, das als Gast der „Gemeinschaft junger Musiker" bei seinem ersten Auftreten in der Reichshauptstadt herzlich gefeiert wurde. Unter der Führung des jungen, hervorragend begabten Wolfgang Schneiderhan, dem im Vorjahr der Musikpreis der Reichshauptstadt für Violine verliehen worden war, hat diese zukunftsreiche Quartettvereinigung (mit den Spielern Straßer, Moravec und Krotschak) bereits eine hohe Spielkultur erreicht, in der sich eine wienerisch-weiche, oft berückend schöne Tongebung und ein gesundes Musiziertemperament aufs glücklichste miteinander verbinden. Berühmte Werke von Mozart und Schubert umschlossen das e-moll-Streichquartett des zeitgenössischen ostmärkischen Komponisten Theodor Berger, der in diesem opus 2 eine kraftvoll-lebendige Musik mit straffen Rhythmen und reizvollen melodischen Entfaltungen geschrieben hat.

Erwin Völsing.

Frankfurt am Main: Mit dem „Don Juan" von Rich. Strauß und Brahms' erster Sinfonie setzte das Museumsorchester die Konzertreihe fort. Als Solistin bot die spielgewandte Pianistin Marianne Krasmann Chopins e-moll-Konzert, etwas eigenwillig noch, aber mit schmiegsamer Anschlagsbehandlung. Ein für Frankfurt neues zeitgenössisches Klavierkonzert brachte ein Sonntagskonzert; eine glanzvolle Wirkung hinterläßt das musizierfrohe, lebenerfüllte Es-dur-Konzert des 1939 gestorbenen Wieners Franz Schmidt. Die Tonwelt Chopins und Liszts wird hier in persönlicher Gestaltung und pianistisch flüssiger Weise für unsere Zeit aufs überzeugendste ausgewertet. Friedrich Wührer erntete in der Wiedergabe einen unfehlbaren Erfolg. Einleitend bringt F. Konwitschny in diesen Veranstaltungen sämtliche Brandenburgischen Konzerte, die in diesem volkstümlichen Rahmen viel Anklang finden.

Schon immer findet neuzeitliche Musik in Frankfurt eine großzügige Pflege, auch in den regelmäßigen Orchesterkonzerten des „Museum". In der uraufgeführten „Entrata" von C. Orff war eine natürliche Eröffnung geeben, die in der „Passacaglia und Fuge" von Karl Höller eine kernige Fortsetzung fand. Das Werk hat sich rasch in den Konzertsälen eingebürgert. Die Vielseitigkeit des Ausdrucks, die im Liedmäßigen, Lyrischen ebenso eindringlich zu formen weiß wie im Dramatischen ließ Hermann Reutter in seiner „Chorfantasie" ein Werk von bleibendem Wert gelingen, an dem keine Chorgemeinschaft vorüber kann. Die Lücke, die durch den Ausfall mancher nicht mehr tragbarer Oratorien entstand, wird durch solche Schöpfungen aufs schönste geschlossen. Die Hörer waren angesichts dieser Erstaufführung ebenso ergriffen und hingerissen wie bei der Mainzer Uraufführung.

Gerade jetzt, wo wir den inneren Ausbau Europas vollziehen, hat auch ein Arbeitskreis, der das gegenwärtige Schaffen der Völker nahe bringen will, seine besonderen Aufgaben. Die von A. R. Mohr geleitete Gemeinschaft geht diesen Weg zielbewußt und mit nachhaltiger Wirkung. Mit Werken von Henk Badings (Niederlande), Bela Bartok (Ungarn), Martinus (Rumänien), Büchtger und Petersen umschloß die Vortragsfolge einen charakteristischen Ausschnitt europäischer Musik, den Else Lampmann (Alt), H. Kraus (Violine) und W. Brugger (Klavier) mit überzeugender stilistischer Einfühlung vermittelten. Sehr enge freundnachbarliche Beziehungen pflegt die rührige Frankfurter Ortsgruppe der Deutsch-Bulgarischen Gesellschaft. In Verbindung mit der NSG. Kraft durch Freude veranstaltete sie ein Orchesterkonzert unter der Leitung des hiesigen bulgarischen Kapellmeisters Dr. Romansky. Zugkräftige, typische Kompositionen seiner Heimat unterbrach er durch die Wiedergabe von Beethovens 5. Sinfonie und Rokoko-Variationen für Cello von Tschaikowsky, die C. Kolessa mit kleinem Ton aber geschmeidigem Spiel wiedergab.

Zu den erlesenen Konzertgenüssen gehören die kammermusikalischen Abende der Museumsgesellschaft, die diesmal das Stroß-Quartett zu Gast hatte. Schuberts C-dur-Quintett op. 163 und das Forellenquintett unter der meisterlichen Mitwirkung H. Reutters am Flügel bereiteten Stunden unvergeßlicher Tiefgründigkeit. — Die Häufigkeit, mit der Klavierabende veranstaltet werden, könnte eine gewisse Einseitigkeit bei den vom Nachwuchs gewählten Kunstgebieten vermuten lassen. Solange Meister vom Range W. Giesekings das Podium beherrschen, fehlt es den Kommenden nicht an großen Vorbildern. In Sonaten von Beethoven und Schubert und den reizvollen Spielstücken „Vier Traumspiele" von Weißmann begeisterte er seine große Hörergemeinde. Einen jähen Aufstieg als Konzertpianist erster Ordnung erlebte Gerhart Münch, spieltechnisch eine Naturbegabung, die mit großem Schwung und verhaltener Dämonie zündet. Chopins Etüden und die glühende Phantasiewelt Skrjabins werden unter seinen Händen zu einer einzigartigen Beschwörung, während die weitsichtige, selbstlose Gestaltung von Bachs und Beethovens Werken noch einer Entwicklung vorbehalten bleibt. Mit einem Gemischtprogramm stellte sich die junge Pianistin Marga Ruge umfassende Aufgaben, die ihrer weitgespannten Begabung schon in bemerkenswertem Maße entsprechen. Tritt zu ihrem beglückend mühelosen Bach- und Liszt-Spiel die Verinnerlichung Schumannscher Romantik, dann dürfte sie bald zu den führenden Vertreterinnen ihres Faches zu zählen sein.

Wie sehr die junge Hochschule für Musik zu Frankfurt schon in den Mittelpunkt des mitteldeutschen Musiklebens gerückt ist, zeigen die von Zeit zu Zeit veranstalteten Aufführungen großen Stils. In den Gesangspädagogen Prof. Liegnitz und Marga Iff-Koch hat das Institut Kräfte zur Verfügung, die dem Theater schon eine stattliche Reihe anerkannter Sänger zuführten. Auch der letzte Abend überzeugte von der sorgfältigen Handhabung der Stimmerziehung dieser Klassen.

Gottfried Schweizer.

Lissabon: Zu einem hervorragenden künstlerischen Ereignis wurden die drei Konzerte, die das „Nationale Spanische Quintett" hier im „Teatro Trindade" veranstaltete. Dieses Quintett, das sich der Förderung der spanischen Regierung erfreut, wird gebildet von den Geigern Luis Antòn und Henrique Iniesta, dem Bratscher Pedro Merono, dem Cellisten Juan Ruiz Casaux und dem Pianisten Enrique Aroca. Jeder einzelne dieser fünf Künstler ist ein Meister seines Instrumentes. Im Zusammenspiel hat das Spanische Quintett eine Höhe der Vollendung erreicht, die es in die erste Reihe der Kammermusik-Vereinigungen stellt. Temperament vereint sich hier

mit absolutem Können, feinstem Stilgefühl und höchster Gewissenhaftigkeit zu einer Kunst der Wiedergabe, die ebenso eindrucksvoll wie begeisternd wirkt. Außer Streichquartetten von Haydn, Beethoven, Arriaga und Ravel wurden Werke mit Klavier von Schumann, Dvorak, Fauré und Brahms geboten, jedes in seiner Art eine künstlerische Kostbarkeit, die den Jubel rechtfertigte, mit dem die Künstler hier aufgenommen wurden.

G. Armando.

München: Der Münchener Konzertwinter ist nicht nur zahlenmäßig in Anbetracht der Kriegszeit geradezu erstaunlich reich, sondern stellt auch inhaltlich immer wieder neue und interessante Erscheinungen zur Diskussion. Hier gehen vor allen Dingen die Münchener Philharmoniker voran, deren hervorragender Dirigent Oswald Kabasta folgende für München neue Werke brachte: Prokofieffs „Symphonie classique", die „Feierabendstücke" des jungen Ostmärkers Th. Berger, die Sinfonische Suite Nr. 2 von E. Kornauth und ein Concerto grosso von K. Hessenberg. Auch die Volkssinfoniekonzerte unter Mennerich brachten neue Werke, so das Duo und die Kleine Sinfonie von Pfitzner, ein Duo für Violine und Cello von Th. Berger und die Uraufführung einer Sinfonischen Musik von Jos. Suder, dazu in einem Sonderkonzert Werke feldgrauer Komponisten (O. Wartisch, O. Gerster, P. Haletzki und H. Uldall), in dessen Mittelpunkt die zweite Sinfonie des hochbegabten Müncheners Hans Sachße stand.

Nach langer Pause trat auch wieder das Staatsorchester als „Musikalische Akademie" nach alter Tradition auf den Plan, im ersten Konzert unter Clemens Krauß, dann unter Jos. Keilberth, jeweils mit altbewährten Programmen. Wilhelm Furtwängler war zweimal zu hören, einmal mit den Berliner, einmal mit den Wiener Philharmonikern. Eine weihevolle Feierstunde in Wort und Ton wurde gestaltet vom Rundfunkorchester unter Hans A. Winter, dem Lehrergesangverein und der Städt. Singschule.

Unter den vielen Veranstaltungen unserer bewährten Chorvereinigungen ist die Darbietung zweier großer neuer Chorwerke zu nennen: „Des Lebens Lied" von O. v. Pander unter Kabasta und Jos. Weinhebers Kalenderspiel „O Mensch, gib acht" mit der Musik von F. Büchtger. Besonderes Interesse erweckte das Musische Gymnasium Frankfurt a. M., das auf seiner Deutschlandreise auch München berührte.

Neben den alteingeführten Kammermusikvereinigungen trat neu das saarpfälzische Stamitz-Quartett in Erscheinung; das Salzburger Mozarteumsquartett brachte als Neuheit ein Quartett von Wolf-Ferrari. Rud. Hindemith-Warnecke veranstaltete mit frei zusammengestellten Kräften einen Kammermusikabend; das Kunkel-Quartett gedachte Max Regers mit Kammermusikwerken und Liedern. Klavierabende gab es in reicher Fülle, von altbewährten wie von jüngeren Kräften. Seines Programmes wegen interessierte Karl Aug. Schirmer, der sämtliche Tokkaten Bachs zu Gehör brachte; an jüngeren Kräften errangen besondere Erfolge Karlrobert Kreiten und Gilbert Schuchter. Einen Abend auf zwei Klavieren mit zum Teil modernen Werken gab das begabte Schwesternpaar Lore und Heidi Walterspiel.

Auch an Liederstunden war kein Mangel, sowohl von berühmten wie von örtlich hochgeschätzten Sängern und Sängerinnen. Hervorzuheben ist ein vorwiegend Pfitzner-Lieder enthaltendes Programm von Anton Gruber-Bauer, den Hans Pfitzner selbst begleitete, ferner das Unternehmen, das gesamte Lied- und Kammermusikschaffen des Ostmärkers Josef Marx in vier Abenden zu bieten, von welchem das erste Konzert, durchgeführt von der jungen Sopranistin Fernande Schmid mit Hermann Kellner am Flügel und dem Cellisten Anton Walter dem anwesenden Komponisten einen starken Erfolg brachte. Auch eine junge Liederkomponistin, Maria Bach, stellte sich vor.

Wertvolle alte Musik bot vor allem Christian Döbereiner mit Werken von Buxtehude, Lotti, Ariosti, Bach und Händel; Adolf Sandberger brachte eine Anzahl von ihm aufgefundener Werke Haydns. Tüchtiger junger Nachwuchs auf allen Gebieten wurde herausgestellt in einer Reihe von Veranstaltungen der Akademie der Tonkunst sowie in den vom Kulturamt der Hauptstadt der Bewegung betreuten Veranstaltungen „Stunde der Musik" und „Konzerte junger Künstler", ferner in den zur regelmäßigen Einrichtung gewordenen „Tagen studentischer Kunst", die daneben freilich auch der studierenden Jugend vorbildliche Aufführungen klassischer Werke durch prominente Kräfte bieten. Der kulturelle Austausch mit den befreundeten Nationen ließ als größte sinfonische Veranstaltung ein Konzert der Bukarester Philharmoniker unter G. Georgescu in Erscheinung treten, der auch durch die Aufnahme von Werken rumänischer Komponisten in sein Programm Interesse erweckte. Die „Nordische Gesellschaft" brachte einen Abend mit Violinsonaten nordischer Komponisten. Zahlenmäßig am stärksten trat jedoch die Verbindung mit Italien hervor, um die sich in erster Linie die „Dante-Alighieri-Gesellschaft" verdient machte, die uns die Bekanntschaft mit einer Anzahl hervorragender Solisten vermittelte. Daß die Verdi-Gedenkfeier auch im Konzertsaal sichtbar in Erscheinung trat, ist selbstverständlich.

Karl Blessinger.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Haydns Sinfonie in D-dur (Nr. 86) wird in kleiner, also historisch richtiger Besetzung vom Leipziger Gewandhaus-Kammerorchester unbeschwert und mit guter Einfühlung in die Besonderheiten der Tonsprache des Meisters musiziert. Paul Schmitz als Dirigent faßt beherzt zu, wo es erforderlich ist, und er gibt dann wiederum letzte Zartheit. Für unsere durch das Übermaß der Streicher für den originalen Klang dieser Partituren verbildeten Ohren hat eine Aufnahme wie diese einen schulenden Wert.

(Grammophon HM 57 108/57 109.)

Auch wenn man die temperamentvolle Art Karl Böhms kennt, mit der er sich mit der zu Allgemeingut gewordenen Ouvertürenmusik auseinandersetzt, muß seine Wiedergabe der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" verblüffen. Die Sächsische Staatskapelle ist das vollkommene Instrument, auf dem Böhm alle Feinheiten der Partitur darlegt. Das Vorspiel zum 3. Akt von „Lohengrin" ergänzt die beiden Platten, die neue Spitzenleistungen Böhms und der Schallplatte bilden. (Electrola DB 5553/54.)

Zwei der in ihrem musikalischen Überfluß an Schubert gemahnende Orchesterwalzer von Anton Dvorak legt die Tschechische Philharmonie unter ihrem Dirigenten Vaclav Talich vor. Die trotz aller Verhaltenheit gelöste Vortragsweise und der üppige Streicherklang geben der Aufnahme eine eigene Note. (Electrola DB 5609.)

Die Ouvertüre und das Intermezzo aus Wolf-Ferraris Oper „Susannens Geheimnis" lassen das Orchester des Theaters des Volkes unter Curt Kretzschmar als eine beachtenswerte Vereinigung der Reichshauptstadt erkennen. Sauber und mit guter Einfühlung spielen die Künstler, die sonst ganz der Operette verschrieben sind, diese anspruchsvolle Musik des bedeutenden Deutschitalieners. (Columbia DW 4889.)

Rossinis Wilhelm-Tell-Ouvertüre zählt mit Recht zu den volkstümlichen Orchesterwerken, an denen unsere besten Orchester ihr Können breitesten Kreisen vorführen. Die Kapelle der Berliner Staatsoper läßt unter Paul van Kempens sicherer Führung ein Kabinettstück daraus werden. Echtes Gefühl und gesunde Bravour stehen hier organisch nebeneinander. Musikalisch und technisch eine geglückte Aufnahme.

(Grammophon LM 67 581/82.)

Einen Ausschnitt aus Wagners „Götterdämmerung" — Siegfrieds Rheinfahrt — spielt Arthur Grüber mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses. Die Vorzüge des Orchesters treten klar in Erscheinung, während beim Dirigenten die rechte Mikrofonerfahrung noch nicht in allem vorhanden zu sein scheint. (Odeon O-7948.)

Wieder zeigt Hans Knappertsbusch mit den Wiener Philharmonikern, daß die Vertreter der sogenannten ernsten Kunst Johann Strauß spritzig und beschwingt musizieren können, wie kaum eine Unterhaltungskapelle. Die Pizzikatopolka und „Leichtes Blut" sind diesmal die zündend dargebotenen Schöpfungen.

(Electrola DA 4487.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Zeitgeschichte

Theodor Blumer 60 Jahre alt

Am 24. März vollendete der Komponist Theodor Blumer sein 60. Lebensjahr. Will man sein Schaffen kurz kennzeichnen, so muß man die Musizierfreudigkeit, die ungekünstelte Frische seiner Werke hervorheben, von denen vor allem die für Bläserensemble seinen Namen bekanntgemacht haben. In dem vielgespielten Bläsersextett (Werk 45) und der Sonate und Thema mit Variationen für fünf Blasinstrumente Werk 34 fängt Blumer in einem meisterlichen Bläsersatz den Serenadengeist der frühen Klassik auf der Ebene unserer Zeit sehr glücklich ein, und auch seine Orchesterwerke, darunter eine Sinfonie, die Klavier- und Kammermusikwerke und Lieder atmen den Geist eines unkomplizierten, aus den klaren Quellen des Volkstums schöpfenden, melodienfreudigen Musizierens. Blumer, dessen Vater sächsischer Kammermusiker war, hat in seiner Heimatstadt Dresden studiert und war Schüler Felix Draesekes. Nach seiner Kapellmeistertätigkeit am Altenburger Hoftheater lebte er lange Jahre in Dresden und wirkt seit 1925 als Kapellmeister und Pianist am Reichssender Leipzig. K.

Da Rossinis „Barbier von Sevilla" durch die nachlässige Theaterpraxis seiner damaligen Entstehungszeit und der nachfolgenden Jahrzehnte bisher auch auf der italienischen Bühne niemals in der vom Komponisten festgelegten Form aufgeführt werden konnte, wurde die Oper vom Verlagshaus Ricordi, Mailand, im Jahre 1932 erstmalig nach der in Bologna liegenden Handschrift Rossinis in Partitur gedruckt, der im Jahre 1938 auch der italienische Klavierauszug folgte. Der Verlag Ricordi wird in Kürze einen Klavierauszug herausgeben, der nicht nur das musikalische Original völlig wiedergibt, sondern sich auch auf eine neue deutsche Übersetzung stützt, die die Reize dieses hervorragenden musikalischen Lustspiels besonders herausarbeiten wird und die bisher unzulänglichen Fassungen ersetzen soll.

Lea Piltti, die 1. Koloratursängerin der Wiener Staatsoper, die Finnin von Geburt ist, erhielt aus Anlaß ihrer zehnjährigen Zugehörigkeit zur Bühne und für ihre Verdienste um die deutsch-finnischen Kulturbeziehungen vom Präsidenten des finnischen Staates die „Weiße Rose" verliehen. Der Führer gab seine Zustimmung zur Annahme des Ordens.

Siegfried Schneider, 1. Konzertmeister des Städtischen Sinfonieorchesters in Kattowitz, bot mit großem Erfolg bei Publikum und Presse die Violinkonzerte A-dur von Mozart und g-moll von Max Bruch in sinfonischen Konzerten in Kattowitz, Königshütte, Pleß, Rybnik und Bielitz.

Aus Anlaß des 140jährigen Bestehens der Sondershäuser Lohkapelle und der berühmten Lohkonzerte finden zu Pfingsten dieses Jahres besondere Sondershäuser Musikfesttage statt, bei denen nur Kompositionen von Dirigenten der Lohkapelle zum Vortrag kommen, so u. a. das berühmte g-moll-Violinkonzert von Max Bruch, das in Sondershausen entstanden und uraufgeführt ist und dessen Manuskript im Besitz des Städt. Museums zu Sondershausen ist.

Die Stadt Solingen hat dem aus dem Bergischen Land (Wuppertal) stammenden Komponisten Alfred Irmler, Berlin, einen Kompositionsauftrag für ein Heldenrequiem erteilt. Das Werk ist gedacht für gemischten Chor, Orchester und ein bis zwei Solostimmen.

GMD. Philipp Wüst wurde bei seinen letzten Gastkonzerten in Mannheim, Ludwigshafen a. Rh. und Brünn außerordentlich gefeiert und zu weiteren Abenden eingeladen.

In den Konzerten der Stadt Recklinghausen i. W. brachte Musikdirektor Bruno Hegmann mit dem Städt. Orchester Bruckners 4. Sinfonie in der Urfassung und Bachs „Kunst der Fuge" in der Fassung von Karl Hermann Pillney zur erfolgreichen Aufführung.

Die Erstaufführung der Oper „Der Mond" von Carl Orff in einer Neufassung ist für Ende April im Opernhaus in Frankfurt a. M. vorgesehen.

Hermann Reutter vollendet demnächst eine Oper „Odysseus" auf einen Text von Rudolf Bach. Das Werk wird bereits im Herbst im Opernhaus in Frankfurt a. M. zur Uraufführung gelangen.

Mark Lothars Oper „Schneider Wibbel" errang bei ihrer Erstaufführung am Stadttheater Bromberg einen beachtlichen Erfolg. In der Inszenierung Friedrich Ammermanns und unter der musikalischen Leitung Walter Schumachers erhielten neben Hans Obermanns in der Titelpartie auch Annemarie Reinecke als Fin und Walter Kassek als Mölfes besonderen Beifall. Das Bühnenbild besorgte J. H. Brehm.

Prof. Hugo Balzer, der GMD. der Stadt Düsseldorf, errang mit seinem diesjährigen, zwei große Orchesterkonzerte umfassenden Gastspiel in Barcelona einen ganz außergewöhnlichen Erfolg, wie ihn das vollbesetzte Haus, das zweitgrößte Theater der Welt, seit Jahrzehnten nicht erlebte. Die spanische Presse rühmt die im vollendeten Orchesterspiel zutage tretenden glänzenden Führereigenschaften Balzers, der als außerordentlich hervorstechende musikalische Persönlichkeit bezeichnet wird. Die unübertreffliche Sorgfalt und Genauigkeit seines Dirigierens werden hervorgehoben; das Gastspiel gelangt als einzigartiger Höhepunkt des spanischen Musiklebens zur Würdigung.

In Leipzig wurde trotz des Krieges auch in diesem Jahre der von der Reichsmusikkammer zur Ausbildung des musikalienhändlerischen Nachwuchses eingerichtete Reichsschulungskursus durchgeführt. Der Lehrgang, der mit der Gehilfenprüfung abschloß, wurde von Lehrlingen des Musikverlages und Musikalienhandels aus allen Teilen Großdeutschlands besucht. Im Verlaufe des elftägigen Kursus hatten die Teilnehmer Gelegenheit, die größte Notendruckerei und andere führende Unternehmungen und Facheinrichtungen der Metropole des europäischen Musikalienhandels kennenzulernen. Als Prüfer waren ehrenamtlich berufene Musikalienhändler und -verleger und als Prüfungskommissar ein Vertreter des Präsidenten der Reichsmusikkammer eingesetzt.

Unter Vorsitz von Direktor Ernst Hohner tagte der Verwaltungsausschuß der Arbeitsgemeinschaft Instrumentengewerbe in der Reichsmusikkammer. Geschäftsführer A. E. Martin berichtete über die Tätigkeit im Geschäftsjahr 1940/41. U. a. wurden im Auftrage des Präsidenten der Reichsmusikkammer für die Ausrüstung der Kulturorchester im Sudetengau Instrumente im Werte von rund 15 000 RM. beschafft. Zu den vordringlich kriegswichtigen Aufgaben, die der Arbeitsgemeinschaft gestellt sind, gehört insbesondere die Mitwirkung an den im Rahmen der Truppenbetreuung durchgeführten Maßnahmen zur Beschaffung von Musikinstrumenten für unsere Feldgrauen. Die Arbeitsgemeinschaft soll als neutrale Fachinstanz für alle das Musikinstrumentengewerbe angehenden kulturellen Fragen auch unter den gegebenen Zeitverhältnissen in der bisherigen Form weitergeführt werden.

Der Chemnitzer GMD. Ludwig Leschetizky hatte mit einem Konzert in Rom (mit dem Römischen Orchester in der Scala Pichetti) einen durchschlagenden Erfolg, der um so höher zu bewerten ist, weil er nur mit deutschen Werken (Mozart, Schubert, Johann Strauß) errungen wurde.

Nach einer Meldung aus Brüssel gaben Professor Georg Beerwald (Violine), Professor Dr. Karl Hasse (Klavier), Professor Dr. Hermann Unger (Klavier) und Anni Bernards (Alt), sämtlich von der Kölner Staatlichen Hochschule für Musik, auf Einladung der deutsch-flämischen Arbeitsgemeinschaft im Palast der Schönen Künste zu Brüssel ein Konzert, dem ein außerordentlicher Erfolg beschieden war. Auf dem Programm standen Werke von Bach, Brahms, Reger und Beethoven, dazu Lieder von Karl Hasse und Hermann Unger. Dieses Konzert wurde auch im Brüsseler Sender wiederholt. Ferner wurde noch konzertiert in Antwerpen im Königl. Flämischen Konservatorium, mit dem die Staatliche Hochschule für Musik weiterhin Austauschbeziehungen pflegen wird.

Eine Sonate für Flöte und Klavier und ein neues Streichquartett in D von Gualterio Armando kamen in Lissabon zur erfolgreichen Erstaufführung.

GMD. Fritz Zaun, der künstlerische Oberleiter des Städtischen Orchesters Berlin, wurde nach seinem erfolgreichen Gastspiel in Holland eingeladen, mehrere Konzerte in Barcelona zu dirigieren.

Die Stadt Lünen in Westfalen eröffnet im April d. J. eine Musikschule für Jugend und Volk, die von der Stadt Lünen in engster Fühlungnahme mit der Hitler-Jugend und dem Deutschen Volksbildungswerk eingerichtet wird. Im Mittelpunkt der kommenden musikerzieherischen Arbeit steht das Volkslied, das in den Singklassen zugleich mit rhythmischer Erziehung und Musikkunde gepflegt wird. Daneben fördern Instrumentalklassen das gute Instrumentenspiel zur Belebung der Hausmusik. Am 22. und 23. März 1941 fand der erste Musiktag in Lünen statt.

Das Konservatorium der Reichshauptstadt unter Prof. Bruno Kittel hatte Wehrmachtsangehörige zu sich geladen und bereitete den Feldgrauen eine musikalische Feierstunde. Erste Kräfte hatten sich in den Dienst der schönen Aufgabe gestellt. Martin Porzky und Hans Rhode spielten an zwei Klavieren ganz ausgezeichnet Werke von Mozart und Kronke und erhielten wohlverdienten Beifall. Conrad Hansen brachte Nocturno Es-dur und Polonäse As-dur von Chopin vollendet zu Gehör und wurde stürmisch bejubelt und bedankt. Tilla Briem sang mit schöner und großer Stimme die Hallen-Arie von Wagner und Lieder von Richard Strauß und gewann im Nu die Herzen der Zuhörer. Prof. Leßmann geigte Rondo von Mozart, Liebeswalzer von Reger und Iberischer Tanz von Manén und faszinierte mit seinem technisch und musikalisch schönem Spiel. Heinz Lamann war ein ausgezeichneter Begleiter und Helfer. Das Konservatorium der Reichshauptstadt wird weitere Musikveranstaltungen für Wehrmachtsangehörige folgen lassen.

In kameradschaftlicher Verbundenheit zu gemeinsamen künstlerischen Zielen statteten Lehrkräfte der Landesmusikschule des Gaues Wartheland unter Führung ihres Direktors Georg Blumensaat der Schlesischen Landesmusikschule in Breslau einen Besuch ab. Auch der Landesleiter des Gaues Wartheland der Reichsmusikkammer, Helmuth Koch, nahm auf Einladung des Direktors der Schlesischen Landesmusikschule an den damit verbundenen Veranstaltungen teil. Den Posener Gästen wurde in reichem Maße Gelegenheit geboten, in die Tätigkeit der Schlesischen Landesmusikschule Einblick zu nehmen. Durch ein von Professor Boell geleitetes Kammerkonzert im Festsaal Friedrichs des Großen im Schloß fand der Besuch seinen festlichen Abschluß.

Hans Pfitzner vollendete soeben die Komposition seines op. 47, „Fünf Klavierstücke", die er „Walter Gieseking" gewidmet hat.

Ein Kammermusikabend mit eigenen Werken von Ernst Meyerolbersleben hatte an der Stätte seines Wirkens, der Hochschule für Musik in Weimar, große Erfolge. Es kamen eine Triosonate, eine Sonate für Oboe und Klavier und ein Klavierquartett zur Aufführung. Ein groß angelegter Liederzyklus „Sonette der Verschmähten" erlebte mit der Dresdner Sängerin Elfriede Trötschel eine erfolgreiche Uraufführung.

Die Stadt Bottrop, eine noch junge Stadt von 86 000 Einwohnern am Nordrande des rheinisch-westfälischen Industriegebietes, hat sich seit Jahren bemüht, ein reiches kulturelles Leben in ihren Mauern aufblühen zu lassen. Besonders gepflegt wurde die Musik, vor allem auch die zeitgenössische. So konnte trotz des Krieges im Januar d. J. ein „Tag der Komponisten im Gau Westfalen-Nord" in besonders feierlichem Rahmen im Beisein des Reichsstatthalters und Gauleiters Dr. Meyer in Bottrop durchgeführt werden. So wie sich Detmold als „Vorort von Bayreuth" die Pflege Wagnerscher Musik zur Aufgabe gemacht hat, so möchte Bottrop, diese junge, aufblühende Industriestadt, eine Kulturstätte zeitgenössischer Musik innerhalb des Gaues Westfalen-Nord werden. Der Musikpreis der Stadt Bottrop beträgt jährlich 1000 RM. Er wird in diesem Jahre erstmalig vergeben. Mit dem Musikpreis können bedacht werden: Chorwerke mit Orchester, Kammermusikwerke und sonstige kleinere Werke (Sonaten und Lieder). Die Werke dürfen noch nicht öffentlich aufgeführt worden sein. — Alle näheren Einzelheiten können vom Oberbürgermeister, Kulturamt, erfragt werden.

Paul Lohmann, Professor an der staatlich-akademischen Hochschule in Berlin, gab ihm Rahmen der Wehrmachtsbetreuung mit großem Erfolg 40 Liederabende bei unseren Truppen in Polen.

Das Freund-Quartett wurde auf Grund des großen Erfolges seiner letztjährigen Italienreise zu 10 Konzerten Ende März erneut nach Italien verpflichtet und spielt u. a. in Rom, Mailand und Turin.

Ein „Concerto da camera" für Oboe und Orchester von Johannes Hannemann kam in Danzig unter GMD. Tutein zur Aufführung.

Hugo Herrmanns Chorwerk „Deutsches Land" für gemischten Chor mit Bläsern gelangte in Recklinghausen unter Bruno Hegmann zur Aufführung.

Fried Walter vollendete ein Werk für Bläser und Pauken. Das Werk wird bei Kistner & Siegel, Leipzig, erscheinen.

Der Musikverlag Kistner & Siegel, Leipzig, hat am 1. April seinen langjährigen künstlerischen Berater, Dr. Walter Lott, als Verlagsdirektor berufen.

GMD. Schulz-Dornburg brachte eine „Heitere Bläsersinfonie", ein neues Werk für Blasorchester von Paul Höffer, im Deutschlandsender zur Uraufführung.

Der Magdeburger Madrigalchor (Martin Jansen) sang in einem Städtischen Kammerkonzert u. a. erstmalig fünf Madrigale von Luca Marenzio in der dem Urtext und der Musik vorbildlich angeglichenen Übersetzung von Karl Gerstberger.

Oscar von Panders Streichquartett in g-moll ist in München in einem Kompositionsabend durch das Stroß-Quartett mit starkem Erfolg uraufgeführt worden. Im selben Konzert wurde u. a. auch die „Sinfonie des Frauenlebens" (mit Luise Willer und Rose Schmid) gespielt.

Innerhalb der Veranstaltungen und auf Einladung des Deutschen Instituts Paris unternahm das bekannte Lenzewski-Quartett aus Frankfurt am Main eine Konzertreise durch Frankreich. In Paris, wo gegenwärtig viele musikalische Veranstaltungen stattfinden, spielte das Lenzewski-Quartett in einem Hauskonzert im Saale des Deutschen Instituts vor einem geladenen französischen und deutschen Publikum. Das Programm umfaßte Haydn, Beethoven und Reger. Besonders das fis-moll-Quartett von Max Reger, das zum ersten Male in Frankreich gespielt wurde, fand bei den französischen Gästen sehr viel Verständnis und Beifall. Gerade auch in der französischen Provinz, wo das Lenzewski-Quartett in Bordeaux, Nantes und Dijon spielte, hinterließen die Konzerte einen tiefen Eindruck. In Nantes, einer ausgesprochenen Industrie- und Handelsstadt, waren über 1000 Personen zu dem Konzert gekommen. Den Veranstaltungen kommt neben ihrer künstlerischen Bedeutung auch eine starke kulturpolitische Wirkung in Frankreich zu.

Auf einer Konzerttournee in Italien brachte Udo Dammert neue deutsche Klaviermusik u. a. von Ernst Pepping, Werner Egk und Helmut Degen mit größtem Erfolg zur Aufführung.

Die Firma Electrola hat Bachs Matthäus-Passion mit dem Thomanerchor unter Günter Ramin und dem Gewandhausorchester geschlossen auf Schallplatten aufgenommen. Die Solisten dieser denkwürdigen Aufnahme sind Tiana Lemnitz, Friedel Beckmann, Gerhard Hüsch und Karl Erb.

Im Nationaltheater Weimar kam mit großem Erfolg die „Szekler Spinnstube" von Zoltán Kodály zur Aufführung. Das einaktige Werk, das zuletzt in Braunschweig und Wuppertal einen tiefen künstlerischen Eindruck hinterließ, bringt in fesselnder und eigenartiger Weise ungarische Volksbräuche aus dem Szekler Land auf die Bühne.

Die Uraufführung des neuen Balletts „La Camera dei disegni" von Alfredo Casella am Teatro degli Arte in Rom gestaltete sich zu einem geradezu sensationellen Ereignis. Casella am Dirigentenpult, die glänzende Choreographie von Aurel v. Milloß und die Tochter des Komponisten als Darstellerin einer Hauptrolle wurden vom Publikum stürmisch gefeiert. Dem neuen Werk Casellas liegen seine bekannten „Kinderstücke für Klavier" zugrunde.

Der früher nichtarische Musikverlag Ernst Eulenburg in Leipzig ist von Horst Sander, dem Inhaber des C. F. Leuckart-Verlages, gekauft worden. Die Firma wird künftig unter dem Namen „Ernst Eulenburg Nachf. Horst Sander K.-G." betrieben. Neben zahlreichen Musikveröffentlichungen hat der Verlag Eulenburg die in der ganzen Welt bekannten kleinen Partiturausgaben herausgebracht.

Unter den jungen Komponisten Ungarns hat besonders Janos Viski geradezu triumphale Erfolge zu verzeichnen. Sein Orchesterwerk „Enigma" gehört bereits zu den meistgespielten zeitgenössischen Kompositionen in Ungarn. In den letzten Wochen wurde es hintereinander von den Budapester Philharmonikern mit Übertragung auf das Radio, vom Hauptstädtischen Orchester in Budapest und bei den Kunstwochen in Pécs aufgeführt. Überall brachte das Publikum dem jungen Komponisten Ovationen. Die nächste Aufführung wird unter Leitung von Mengelberg in Amsterdam stattfinden.

Der junge deutsche Komponist Heinz Röttger, der in letzter Zeit mehrfach erfolgreich hervorgetreten ist, hat die Komposition seiner 4. Sinfonie vollendet. Das Werk gelangt unter Leitung von Dr. Karl Böhm in der nächsten Spielzeit in Dresden zur Uraufführung.

Eine originelle und dankbare Bereicherung der Literatur für Posaune bildet die „Ballade für Posaune und Orchester" von Frank Martin, die unter Ansermet in Genf zur außergewöhnlich erfolgreichen Uraufführung gelangte. Das Werk liegt übrigens auch in einer wesentlich leichter ausführbaren Fassung für Tenorsaxophon vor.

Die 5. Sinfonie von Paul v. Klenau, ein kurzes dreisätziges Werk, das bei der Uraufführung in Kopenhagen unter Leitung von Schuricht großen Erfolg hatte, wird demnächst in Plauen von Eduard Martini zur deutschen Erstaufführung gebracht werden.

Robert Heger hat die Komposition einer „Dramatischen Ouvertüre" beendet.

Volkart Koehn, Referent in der Fachschaft Musikerziehung, starb im Generalgouvernement als Unteroffizier in einem Artillerieregiment. Der Präsident der Reichsmusikkammer widmete seinem treuen Mitarbeiter einen warmen Nachruf.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Franz Schenk, Berlin-Halensee
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter
Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Str. 38. Fernruf 96 37 02/03

33. Jahrgang | Mai/Juni 1941 | Heft 8/9

Die allegorische Bedeutung der „Zauberflöte"

Von Egon v. Komorzynski, Wien

Reichspropagandaminister Dr. Goebbels hat bestimmt, daß Mozarts 150. Todesjahr als Mozart-Jahr würdig begangen wird. Das Salzburger Mozarteum kann die Verwirklichung der seit langem notwendigen neuen Gesamtausgabe der Werke Mozarts ankündigen, für die der Führer selbst die Mittel bewilligte. Unsere Zeitschrift hat bereits verschiedene Beiträge des Mozart-Forschers Dr. Egon von Komorzynski veröffentlicht, die wesentliche Einzelheiten des überlieferten Mozart-Bildes richtigstellen konnten. Der nachstehende Aufsatz behandelt die Deutung der „Zauberflöte".
Der Verfasser legt außerdem in Max Hesses Verlag ein Werk vor: „Mozart, Sendung und Schicksal eines deutschen Künstlers", dem man zugestehen darf, daß es erstmalig eine von allem verfälschenden und entstellenden Beiwerk der letzten 150 Jahre befreite Darstellung des Menschen Mozart gibt. Heiße Liebe und Verehrung für den bewußten Kämpfer für die Vorherrschaft der deutschen Musik in deutschen Landen haben Komorzynski bei der Nachzeichnung des tragischen Schicksals die Feder geführt. Dieses Buch führt den Leser zu Mozart!

Die Schriftleitung.

Seinerzeit, als auf die erste Aufführung der „Zauberflöte" Dutzende von Wiederholungen folgten und die neue deutsche Oper bald ein Zugstück von immer stärker werdender Lebenskraft wurde, da wußten manche und ahnten viele, daß unter dem scheinbar harmlosen Märchen eine eigentliche Bedeutung verborgen war, daß das Zauberspiel irgendwie Bezug auf den Ernst des wirklichen Lebens habe, — daß es ein Sinnbild sei. Aber nur ganz wenige Leute, die dem bald nach der Erstaufführung schwer erkrankten und nach einem Vierteljahr gestorbenen Komponisten besonders nahe standen — wie sein Freund und Mitarbeiter Schikaneder — hätten über die sinnbildliche Bedeutung des Kunstwerks die richtige Auskunft geben können, und diese Leute schwiegen. Deshalb führten die Bemühungen derer, die den Sinn und die Bedeutung von Mozarts letzter Oper herausfinden wollten, zu vielen verschiedenen Ergebnissen von geringer Sicherheit, und die Zeitverhältnisse brachten es mit sich, daß die meisten solchen Ergebnisse sich auf Abwege verloren, die weitab von Mozarts künstlerischer Absicht führten. Der geistige Kampf zwischen Religion und Aufklärung, die großen politischen Ereignisse, die Revolution in Frankreich mit ihrer auch in die Ferne sich verzweigenden Wirkung waren daran schuld, daß die Ausleger zu ganz spitzfindigen Erklärungen kamen, über die Mozart, wenn er sie noch hätte hören können, gelacht oder gelächelt hätte.
Solange diese Erklärungsversuche auf Wien und Österreich beschränkt blieben, hielten sie sich immerhin noch an die Umstände, unter denen „Die Zauberflöte" entstanden war. Aber als Mozarts Oper auch weiteren Kreisen bekannt wurde, änderte sich das. 1793 und 1794 — nach den ersten Aufführungen in Weimar und anderen Städten Deutschlands — begann die Fülle der Auslegungen, von denen manche viel zu weit gingen, weil die Ausleger nicht wußten und nicht wissen konnten, unter wel-

chen Verhältnissen das Kunstwerk geschaffen wurde. Dennoch beweisen einige Deutungen, daß die tiefe und ernste sinnbildliche Bedeutung auch den Fernerstehenden als sicher vorhanden erschien. Damit war der Anfang gemacht für eine lange Reihe von Ausdeutungen, die sich bis weit in das 19. Jahrhundert fortsetzte. Darunter finden sich mehrere ganz sonderbare Blüten. Man sehe sich die Zusammenstellung im „Mozart-Buch" von Wurzbach an und, wenn möglich, Broschüren wie „Die Zauberflöte. Texterläuterungen für alle Verehrer Mozarts". Leipzig 1866 oder „Aufschlüsse über die Bedeutung des angeblich Schikanederschen Textes zu Mozarts Zauberflöte". Von C. Grüel. Magdeburg 1868.

Die Anfänge der kritischen Beurteilung von Handlung und Text waren für Schikaneder sehr ungünstig; man verdammte ihn. Doch muß bedacht werden, daß „Die Zauberflöte" allgemein nach dem von Goethes Schwager Vulpius für das Weimarer Hoftheater geänderten Text aufgeführt wurde und daß der Vulpiussche Text völliger Unsinn ist. Dennoch gingen die meisten Kritiker, im Irrtum in bezug auf die Art der Entstehung des Kunstwerks, mit ihrem Tadel viel zu weit. Sie lobten die Musik und schmähten den Text. Damals wurde der Grund gelegt zu der noch heute nicht ausgestorbenen hohlköpfigen Auffassung, als hätte Mozart ohne jede innere Anteilnahme „ein läppisches Libretto komponiert". Eine Ausnahme unter all den Schimpfern war der Schriftsteller Ludwig von Baczko in Königsberg — ein Mann, der auch als Mensch wegen seines Schicksals unsere Aufmerksamkeit verdient. Baczko, 1756 in Lyck in Ostpreußen geboren, aus einer ursprünglich polnischen Familie stammend, der Sohn eines preußischen Offiziers, der als Rittmeister den Siebenjährigen Krieg mitgemacht hat, studierte an der Universität Königsberg die Rechte und wurde mit einundzwanzig Jahren blind. Es gelang ihm nicht, wie er wollte, Professor an einer Universität zu werden. Eine Zeitlang war er Lehrer der Geschichte an der Artillerie-Akademie in Königsberg; im übrigen wurde er ein fleißiger Gelehrter und Schriftsteller. Seine wichtigsten Werke sind eine „Geschichte Preußens" in sechs Bänden, „Geschichte des 18. Jahrhunderts in drei und „Geschichte der französischen Revolution" in zwei Bänden, ferner „Preußische Annalen" und eine große Zahl von Schul- und anderen Lehrbüchern, auch mehrere seinerzeit beliebte Romane. Er starb 1823. Dieser Mann — ein Schöngeist und durch seine dauernde Beschäftigung mit der Geschichte ein Kenner der Menschen — war, als er die „Zauberflöte" kennenlernte, fast vierzig Jahre alt. Er konnte infolge seiner Blindheit nicht das Bühnenbild auf sich wirken lassen, nur das Gehör vermittelte ihm den Eindruck. Und siehe! Die Worte des Textes und deren Charakteristik durch Mozarts musikalische Verklärung erweckten in ihm die Überzeugung, daß hier im Gewand einer Oper etwas ganz Außergewöhnliches geboten werde. In einem längeren Aufsatz, den er in dem damals hochgeschätzten „Journal der Moden" veröffentlichte, gab er seine Auffassung der Sache kund. Nach ihm ist „Die Zauberflöte" eine allegorische Darstellung des Kampfes der Vernunft gegen den Aberglauben, und jede an der Handlung beteiligte Person ist die Verkörperung einer Tugend oder einer schlechten menschlichen Eigenschaft. Er führte diese Erklärung bis in Einzelheiten aus und die Kraft seiner Überzeugung gab ihm soviel Anschaulichkeit, daß der Leser auch heute noch versucht ist, ihm beizustimmen. Baczko kannte weder Mozart noch dessen Triebfedern und Absichten bei der Schaffung des Werkes und so ist seine Auslegung eine Art Selbsttäuschung. Aber es ist ein Beweis für den tiefen Sinn, der die Grundlage der Handlung der „Zauberflöte" bildet, und für die geistige Macht ihrer auf der Gegenüberstellung von Gegensätzen beruhenden Symbolik, daß ein Mozart ganz Fernstehender das Vorhandensein dieses tieferen Sinnes erkannte und ihn nach seiner Art zu erklären trachtete.

Auf Baczko folgten andere Ausleger in endloser Reihe. Sie überboten einander in Spitzfindigkeit. Auf sie alle verlohnt es sich nicht einzugehen; ihre teils irrigen, teils spielerischen, wo nicht gar mit oder ohne Absicht aus der Luft gegriffenen Vermutungen und Behauptungen verdienen es nicht. Die meisten legten nicht aus, sondern legten unter und lasen aus dem harmlosen Kunstwerk, was sie selbst darin finden wollten. Eine der beliebtesten Deutungen war die Verherrlichung Kaiser Josephs II., der in Tamino verkörpert sein sollte; Pamina war die geistige Freiheit, die Aufklärung; die Königin der Nacht war Maria Theresia. Diese „Erklärung" wird lächerlich, wenn wir bedenken, daß durch sie Tamino und Pamina Kinder derselben Mutter werden. Auch die Verherrlichung der französischen Revolution mutete man Mozart zu: Pamina ist das Volk, Tamino der Geist des Freiheitskampfes, die nächtliche Königin die Macht des Despotismus, also die Monarchie. Weit verbreitet war und ist noch jetzt die Auffassung, Mozart habe in der „Zauberflöte" eine allegorische Verteidigung der Freimaurerei versucht, die der neue Kaiser Leopold II. verboten hatte. Daß durch diese und durch alle derartigen Erklärungen der Wert des Kunstwerks leidet und das zarte Gebilde der Phantasie zu einem algebraischen Rechenbeispiel, das jeder Schüler lösen kann, herabgewürdigt wird, sieht nicht jeder ein. So plump ist die Sache nicht.

Armer Mozart! Wer dich liebt und dich liebend versteht, der weiß, daß du nimmer dich dazu hergegeben hättest, mit einer Oper Reklame für ein politisches Programm zu machen! Wohl ist deine „Zauber-

flöte" eine Allegorie, aber sie läßt sich nicht Stück für Stück wie ein Mosaikbild zerbröckeln und ausdeuten — wir müssen einen Hauch deines Geistes verspüren, um sie verstehen zu können!

Wie jedes echte Kunstwerk ist auch „Die Zauberflöte" ein Bild des ganzen Menschenlebens, aber ein verklärtes Bild, das einen Ausschnitt aus diesem Leben wiedergibt, jedoch dessen Gesamtheit ahnen läßt. Die Kunst hat die Aufgabe, die in der Wirklichkeit vorhandenen Dissonanzen zu lösen und dadurch die Wirklichkeit zu veredeln. Sie schafft so einen Ausgleich und dient der Gerechtigkeit. Wolfgang Amadé hat in allen seinen Musikdramen diese Aufgabe erfüllt, aber als er am Ende seines Lebens seine deutsche Oper schuf, legte er, was sein Herz fühlte, in dieses letzte Werk, und ohne Absicht und Klügelei wurde eine künstlerische Höhe erreicht, auf der die Handlung zum Symbol werden mußte. Gegensätze bestimmen unser Leben, und die größten Gegensätze sind Gut und Böse, die wir uns als Licht und Finsternis, als Tag und Nacht vorstellen können. Gut und Böse müssen unvereinbar bleiben, aber die Gegensätze Mann und Weib streben nach Vereinigung, die Naturmenschen nach körperlicher, die Edelmenschen nach seelischer. Daraus ergab sich von selbst die Art der Personen, die Träger der Handlung wurden: Sarastro als Inbegriff edelster Männlichkeit und die Königin als Verkörperung aller schlechten weiblichen Züge müssen unversöhnlich bleiben; der böse Mohr als sinnlicher Egoist wird vom edlen Weib verschmäht und kann sich nur mit einem schlechten Weib zu schlechtem Zweck verbünden; die Naturmenschen Papageno und Papagena gefallen einander körperlich und vereinigen sich zu behaglichem Lebensgenuß und zur Freude an der Fortpflanzung; aber die Edelmenschen Tamino und Pamina fühlen und erkennen, daß sie geistig füreinander bestimmt sind, überwinden gemeinsam die tödlichen Gefahren des Feuers und des Wassers und werden, seelisch ineinander aufgehend, ein einziges Wesen. So sind Haß und Liebe die treibenden Kräfte der Welt, aber die Liebe überwindet den Haß und durch sie wird, da sie den Menschen erst zum Menschen macht, die Harmonie der Menschheit erreicht.

Diese hohe Idee spricht aus der „Zauberflöte" zu uns, und sie vergeistigt das Kunstwerk und macht es zu etwas einzig Dastehendem, das nie veralten oder vergehen kann. Aber Mozarts deutsche Oper ist auch eine künstlerische Allegorie. Wenn er als gereifter Künstler am Ende seiner Laufbahn sein Leben rückblickend überschaute, mußte er erkennen, daß er der Märtyrer der deutschen Oper war: das deutsche Singspiel war das Stiefkind des 18. Jahrhunderts, war machtlos gegenüber der allmächtigen italienischen Oper; er, der deutsche Musiker, sehnte sich nach der Schaffung deutscher Opern und mußte italienische schreiben, wenn er wollte, daß sie aufgeführt werden sollten. Zwar hatte Kaiser Joseph das deutsche Singspiel unter seinen Schutz genommen, aber das von ihm begründete „Deutsche Nationalsingspiel", für das Mozart 1782 die „Entführung" geschaffen hatte, war den Intrigen der italienischen Partei mit dem Hofkapellmeister Salieri an der Spitze zum Opfer gefallen, und bald regierte im Hoftheater wieder die italienische Oper. Nicht einmal dem Kaiser konnte die Rettung des deutschen Singspiels gelingen! Erst als Schikaneder, der alte Freund Wolfgangs von Salzburg her, nach Wien kam und das Freihaustheater übernahm, bekam durch ihn das deutsche Singspiel eine Heimat, und Mozart hatte endlich die Möglichkeit, seine lang geplante Oper zu schaffen und aufgeführt zu sehen. Aber inzwischen war der Kaiser, der es so gut mit der deutschen Kunst gemeint hatte, gestorben.

Wir müssen begreifen, daß diese persönlichen Erlebnisse sich in die Handlung des Märchens verflochten. Mozart machte nicht mit schulmeisterlicher Genauigkeit und Vollständigkeit jede Person und jeden einzelnen Vorgang seiner Oper zu einer Einzelheit, die sich ausdeuten läßt, sondern unbeschadet der eigentlichen Handlung bekam das Ganze einen geistvollen Bezug auf Mozarts Künstlerschicksal. Er überreichte sozusagen in seiner Oper seinen Freunden und Feinden für sie passende Gastgeschenke oder Xenien. So wurde Papageno, der „Vogelfänger", das heißt der Theaterdirektor, der sein Publikum anlocken und festhalten muß, zu einem mit gutmütigem Humor ausgeführten Porträt des immer lustigen Emanuel mit seiner Freude an gutem Essen und Trinken, seiner Vorliebe für „Mädchen" und seinem schlagfertigen Witz. Aber bei diesem Porträt fehlten auch nicht Schikaneders gute Eigenschaften und ganz besonders dessen Eintreten für das deutsche Singspiel. Dieses deutsche Singspiel ist Pamina, die Tochter der sternflammenden Königin, das heißt der italienischen Oper, von der das Singspiel abstammt. Tamino, der deutsche Musiker, der nach dem deutschen Singspiel strebt, wird von der Königin belogen, weil diese die Vereinigung der beiden füreinander Bestimmten verhindern will. Aber die weise Umsicht des Herrschers Sarastro macht die Anschläge des leidenschaftlichen Weibes zunichte und ermöglicht die Vereinigung von deutscher Poesie und deutscher Musik. In Sarastro setzte Mozart Kaiser Joseph ein musikalisches Denkmal zum Zeichen der Dankbarkeit für dessen Bestrebungen zugunsten des deutschen Singspiels. Monostatos, der von den „Erklärern" sehr verschieden gedeutet wurde — die seltsamste Deutung ist wohl, mit ihm sei der Besitzer eines Kaffeehauses gemeint, das Mozart ständig besuchte — weist mit seinem Namen den richtigen Weg: er ist der, der allein bestehen und keinen andern neben sich dulden will, — also Salieri, Mozarts gehässigster Gegner.

Hier lassen sich auch Einzelheiten verstehen, die zeigen, wie ernst dieser Teil der Allegorie Mozart gewesen ist: Salieri, der kaiserliche Hofkapellmeister, schuf für Josephs „Nationalsingspiel" eine deutsche Oper „Der Rauchfangkehrer", tat jedoch später alles, um das „Nationalsingspiel" zu vernichten, und wurde der fanatische Vorkämpfer der Partei, die im Dienst der italienischen Oper gegen die deutsche Oper kämpfte. Als der Kaiser 1784 Schikaneder nach Wien berief und diesem 1786 ein Privilegium zur Erbauung eines der Pflege des deutschen Singspiels gewidmeten Theaters erteilte, war Salieri einer der ersten, die diesen Schritt des Regenten durchschauten und dafür sorgten, daß es bis auf weiteres nicht zu dieser Theatergründung kam und daß Schikaneder Wien wieder verlassen mußte. Es kam deswegen damals zu einer Verstimmung zwischen Joseph und seinem Hofkapellmeister, die aber wieder ausgeglichen wurde. Man vergegenwärtige sich den entsprechenden Teil der Handlung in der „Zauberflöte": Sarastro hat Paminen der Macht ihrer Mutter entzogen, weil er es gut mit der Prinzessin meint; sein schwarzer Bediensteter will das Mädchen zur Liebe zwingen, und als sie ihm entflieht, mißhandelt er sie; ja, er schleppt den gefangenen Tamino vor den Herrscher, und wie Tamino und Pamina einander in den Armen liegen, trennt Monostatos sie und heuchlerisch vor Sarastro hinkniend, zeigt er den „frechen Knaben" an, der „durch dieses seltnen Vogels List" Paminen entführen lassen wollte. Der verlogene Egoist erhofft den Lohn für seine Wachsamkeit und ist enttäuscht, als ihm Sohlenstreiche zuerkannt werden. Die Streiche werden ihm erlassen, aber er belästigt die Prinzessin weiter mit seiner zudringlichen Zärtlichkeit, und da sie ihn wieder zurückweist, will er sie erdolchen — aber Sarastro hindert ihn, und der Mohr geht nun vollends zur nächtlichen Königin über. Diese Vorgänge lassen sich sehr leicht auf Mozart, Schikaneder und Salieri umdeuten. Es ist jedoch besonders zu betonen, daß auch Monostatos mit einem überlegenen Humor, mehr lächerlich als gehässig, gestaltet ist. Seine Falschheit, sein kriecherisches Schmeicheln, seine Sinnlichkeit geben ebenso wie seine Feigheit und sein Bewußtsein der eigenen Häßlichkeit Anlaß zu humoristischer Wirkung.

Auch die Königin der Nacht ist keine gehässige Karikatur der italienischen Oper. Ihr leidenschaftliches Temperament und die Wut, der sie nur zu leicht sich hingibt, machen sie nicht sympathisch, aber auch sie ist musikalisch veredelt worden, und die Koloraturen, die ihren Gesang kennzeichnen, entsprechen ihrem innersten Wesen. Wollte man beckmesserhaft alles Punkt für Punkt ausdeuten, so ginge das ganz gut. Schon der Anfang der Handlung wäre dann ungefähr so zu verstehen: Tamino, der deutsche Tonkünstler (= Mozart), der in seiner jugendlichen Arglosigkeit seine wenigen schwachen Pfeile ohne Erfolg verschossen hat, ist gegen die brutale Gewalt des Lebens (die Riesenschlange) wehrlos und würde ihr erliegen, würde er nicht durch die Macht der italienischen Oper (die drei „Damen") aus der unmittelbar drohenden Gefahr gerettet. Die Damen könnten etwa Mozarts drei große italienische Jugend-Opern bedeuten: den „Mitradate", den „Lucio Silla" und den „Idomeneo". Die Königin versucht nun, den Prinzen auf ihre Seite zu ziehen, indem sie ihn belügt und gegen Sarastro aufhetzt, — denn sie will ja in Wirklichkeit die Vereinigung Taminos mit dem deutschen Singspiel (Pamina) verhindern. So schickt sie Tamino gegen den angeblichen „Bösewicht" Sarastro und gibt ihm den Vogelfänger, der ihr gleichfalls gefährlich werden könnte, mit; in der Hoffnung, daß beide Sarastro feindlich entgegentreten würden. Daß der Prinz die Flöte, also die Wunderkraft der Musik, von der Königin bekommt, wäre darauf zu beziehen, daß Mozart die Ausbildung seines Talents der italienischen Musik verdankte, — ein sehr aufrichtiger und sympathischer Zug. Aber Tamino verwendet das Geschenk der falschen Königin nur zu ehrlichen Zwecken — wie ja auch die Wahrheitsliebe Paminens der Verlogenheit ihrer Mutter als Gegensatz gegenübersteht. Die drei Knaben, die die Wanderer auf ihrer Reise begleiten sollen, stellen sich jedoch der Königin nicht zur Verfügung, sondern bereiten Tamino auf die Erkenntnis der Wahrheit vor und führen ihn — nur ihn, denn der Vogelfänger findet in seiner Einfalt ganz von selbst den Weg zur Prinzessin — in Sarastros Reich. Die Knaben könnten als Verkörperung der drei von ihnen angeratenen Eigenschaften angesehen werden: Standhaftigkeit, Geduld, Verschwiegenheit. Aber ich glaube, daß die Allegorie der „Zauberflöte" nicht in dieser philisterhaften Weise aufgefaßt werden darf. Eine nicht zu leugnende Verwandtschaft besteht zwischen der „Zauberflöte" und den „Meistersingern von Nürnberg". Und wie wir längst davon abgekommen sind, die Personen der „Meistersinger" kleinlich auszudeuten, so müssen wir auch Mozart einen großen Zug in seiner Satire zugestehen. Mag also Monostatos Salieri bedeuten, wie Beckmesser zuerst den Gegner Wagners, den Kritiker der Wiener „Neuen Freien Presse" Hanslick, bedeutete, — das System der Verwandlung jeder einzelnen Person in etwas Bestimmtes darf nicht zu weit getrieben werden. Mozart und nach ihm Wagner haben beide ihr persönliches Schicksal musikdramatisch verwertet, aber die Allegorie ist in beiden Fällen, wenn ich so sagen darf, cum grano salis zu verstehen. Dem Künstler wurde sein Stoff zu einer Verherrlichung der geliebten deutschen Kunst, die ihm heilig war; ihr galt sein Werk, und die Begeisterung für die hohe Kunst wurde nicht geschädigt durch die Andeutung gewisser Schwierigkeiten, mit denen der Kompo-

nist selbst als Künstler zu kämpfen hatte. Herzliches Gefühl und Liebe zum deutschen Volk erfüllten das Gemüt des Schaffenden, und so wurde der Stoff zu einer allgemein wirkenden Handlung: Pamina wie Eva sind ja die deutsche Kunst — eine Geliebte, wahrlich wert, mühsam errungen zu werden! „Wie kann die Kunst wohl unwert sein, die solche Preise schließet ein!" Ein Liebespaar, von dem Schicksal füreinander bestimmt, das treu zusammen hält und das Bosheit und Unverstand trennen wollen, das aber durch die Weisheit und den uneigennützigen großen Sinn eines gereiften Mannes den Bemühungen der Feinde zum Trotz vereinigt wird — nicht durch Gewalt, sondern durch rechtmäßige Erfüllung der verlangten Bedingungen; das ist im Grund die der „Zauberflöte" und den „Meistersingern" gemeinsame Handlung. Die Ähnlichkeit der Personen ist gewiß vorhanden: Tamino-Pamina — Walther und Eva, Sarastro—Hans Sachs, Monostatos—Beckmesser. Und hier wie dort das schmähliche Unterliegen der feindlichen Macht und die Aufnahme in die Gemeinschaft, die von der Zufuhr so idealer Jugendkraft künftiges neues Leben zu erwarten hat!

„Die Zauberflöte" ist kein „Tendenz"-Drama und weder eine politische noch eine philosophische Allegorie. Mozart wollte in ihr nicht die französische Revolution verherrlichen und auch nicht irgendeine andere Lehre. Trotzdem war jener Baczko nicht im Irrtum, als er meinte, das Kunstwerk versinnbildliche den Kampf der Vernunft gegen den Aberglauben. Mozarts Oper ist ein Sinnbild von persönlicher und von allgemein künstlerischer Bedeutung. Persönliche Erlebnisse und Erfahrungen verbinden sich in ihrer Handlung mit einer großen Idee: der Idee, daß die Allgewalt der Liebe stärker ist als alle ihr entgegentretenden Hindernisse und daß das Gute stärker ist als das Schlechte. Wolfgang Amadé hat als Mensch sein Leben lang das Gute höher gehalten als das Schlechte; Haß, Bosheit, Eigennutz waren ihm fremd. Als Künstler diente er der deutschen Kunst, und es ist daher wohl verzeihlich und durch die Zeitverhältnisse und sein eigenes Schicksal zu verstehen, daß er seinem Märchen von der wunderbaren Flöte den Grundgedanken gab, der seinem Herzen so nahe lag: den Sieg der deutschen Kunst über die Fremdländerei.

Max Reger und unsere Zeit

Zur 25. Wiederkehr seines Todestages (11. Mai 1916)

Von Erich Schütze, Berlin

Die revolutionäre Umwälzung unserer Tage lenkte den Blick nicht nur auf neue, für den Augenblick und die Zukunft zu erkämpfende Werte. Sie führte auch eine durchgreifende Wandlung unseres Gefühls und unserer Einstellung zu allem Vergangenen herbei. Menschen und Geschehnisse früherer Zeiten werden heute in einem anderen Licht gesehen, unter anderen Gesichtspunkten betrachtet und beurteilt. Fragen und Probleme, um deren Lösung man sich ehedem bemühte, existieren heute nicht mehr oder haben eine andere Bedeutung gewonnen. Zuweilen will es uns scheinen, als ob wir von einem erhöhten Standpunkt aus vieles klarer und deutlicher überschauen. Wir erkennen aber auch, weshalb die Menschen der zurückliegenden Epochen als Kinder ihrer Zeit wesentlich anders denken, urteilen und handeln mußten. Was ihnen an einer überragenden Persönlichkeit unfaßbar schien, hat für unsere Zeit alles Aufsehenerregende verloren. „Warten Sie nur, in zehn Jahren gelte ich auch schon als Reaktionär und werde zum alten Eisen geworfen", äußerte Max Reger einmal Hermann Unger gegenüber. Wenn diese Worte auch humorvoll übertrieben gemeint sind, kommt ihnen doch eine gewisse Gültigkeit zu.

Regers Erscheinung mußte auf seine Zeit in hohem Maße problematisch wirken. Man fand seine Musik zu kompliziert und überladen, tadelte seine Eigenwilligkeiten im Harmonischen, erblickte in dem ständigen Wechsel seltener Akkordfolgen ein dauerndes Modulieren und Durchbrechen der Tonart. Vielen erschien die Motivik zu kurzatmig, der Satz zu verworren, die Dynamik zu differenziert, die Instrumentierung zu dick. Für andere hatte die Musik etwas Quälendes, Unbefriedigendes, Nervös-Erregtes, Selbstzerfaserndes. Zuweilen sprach man Reger sogar die innere Empfänglichkeit ab und meinte, die Musik sei verstandesmäßig erarbeitet, mathematisch errechnet und erklügelt, kalt und seelenlos geformt.

Alle diese Ausstellungen und Einwände werden heute zum mindesten nicht mehr so wichtig genommen und zum größeren Teil bereits als unberechtigt und unhaltbar angesehen. Wir wissen, daß Reger in einer Zeit stand, in der die verschiedensten Gegensätze so verwirrend auf die Menschen eindrangen, daß sie sich selten zur Klarheit durchringen konnten. Das mußte sich irgendwie auch in Regers Werk ausprägen. Aber der schnelle Wechsel im Klangbild, das Impulsiv-Ungestüme der Tonfolgen kann uns Menschen von heute, die wir die Zeitgeschehnisse in unglaublichem Tempo dahinbrausen sehen und von diesem Tempo miterfaßt werden, nicht mehr schrecken. Wir verspüren bei den Regerschen „Regellosigkeiten" weniger das Grüblerisch-Nervöse als die unerhörte lebendige Aktivität, die

seinem Gestaltungsfanatismus entspringt. Das Künstlerisch-Dämonische ließ ihn niemals zur Ruhe kommen. In seiner Musik spiegelt sich das Ringen eines Feuergeistes, das Ringen mit sich selbst, mit dem Leben und mit der Umwelt. Damit entfällt auch der Vorwurf der Seelenlosigkeit seiner Kunst. In dem angeblich „Zerklüfteten" der Formungen äußert sich nichts anderes als die Beweglichkeit und Empfindlichkeit einer schaffensfreudigen, hochgespannten Seele. Diese Feststellung entspricht Regers eigener Auffassung vom Wesen echter Kunst. Einem irrigen Urteil über Brahms tritt er mit folgenden Worten entgegen: „Was Brahms die Unsterblichkeit sichert, ist nie und nimmer die Anlehnung an alte Meister, sondern nur die Tatsache, daß er neue, ungeahnte, seelische Stimmungen auszulösen wußte auf Grund seiner eigenen seelischen Persönlichkeit! Darin ruht die Wurzel aller Unsterblichkeit, aber niemals in der Anlehnung an die alten Meister, welche bloße Anlehnung die unerbittliche Geschichte in wenig Jahrzehnten zum Todesurteil formt!" Man hat beobachtet, daß die Musik Regers auch auf den unbefangenen, musikalisch in keiner Weise vorgebildeten Hörer eine starke, zwingende Wirkung ausübt. Es kann eben nur das Echt-Menschliche, das Lebensvoll-Gemütsmäßige sein, das hier auch den schlichten Menschen unmittelbar anspricht und mitreißt.

Regers Musik ist selbstherrliche Ausdruckskunst, die sich zur Wiedergabe der feinsten Regungen oft weitgehend der Chromatik bedient. Sie vereint mitunter die gegensätzlichsten Stimmungen: zarte Verträumtheit und leidenschaftlichen Trotz, schwermütige Wehmut und ausgelassenen Humor. Als solch individuelle Ausdruckskunst steht sie der heutigen „Gemeinschaftsmusik" naturgemäß sehr fern, die ja gerade das aussprechen will, was die Gesamtheit bewegt. Es wird aber niemandem einfallen, deshalb Regers Kunst in ihrem Wert herabzusetzen. „Jede Zeit muß naturgemäß ihren eigenen entsprechenden künstlerischen Ausdruck haben", sagt Reger selbst einmal.

In einer Beziehung aber verdient Regers Musik unsere besondere Wertschätzung: Trotz aller Freiheiten im einzelnen ordnet sie sich bewußt den Gesetzen des polyphonen Gestaltungsprinzips unter. Reger gebührt das Verdienst, in einer Zeit epigonaler Nachahmerei den ersten entscheidenden Schritt in dieser Richtung getan zu haben. Der Regerschen Kunst haben wir es mit zu verdanken, wenn dieses Prinzip der heutigen Generation fast zur selbstverständlichen Forderung geworden ist. Wie nahe steht uns Reger, wenn er schreibt: „Sebastian Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik, auf ihm ruht und fußt jeder wahre Fortschritt. Bachisch sein heißt: urgermanisch, unbeugsam sein." Auch seine besondere Verehrung für Brahms beruht auf der Überzeugung, daß höchste Werte nur da errungen werden, wo ein reiches Gefühlsleben durch einen zuchtvollen Formwillen gebändigt wird: „Das gibt Brahms die große Überlegenheit über unsere Zeit, daß bei ihm jede Note sitzt, an ihrem Platze sich befindet, wo sie hingehört."

Es ist das deutsche Streben nach sinnvoller Erfüllung der Form, nach der Übereinstimmung von Gehalt und Gestalt, das sich bei allem Überschwang auch in Regers Werk zu erkennen gibt. Selbst wenn es zutreffen sollte, daß der nordische Einschlag in seinem Wesen in hohem Grade durch den ostbaltischen Charakter überschattet wird, verspüren wir doch in seiner Musik das uns Wesensgemäße und Verwandte, das Suchen und Ringen nach letzter Klarheit. Wir sehen die kraftvoll-massige Gestalt, die Verkörperung bayrisch-deutscher Wesensart; wenn wir das echt Deutsche auch in seinem Werk erkennen und werten, zollen wir ihm die Anerkennung, die ihm seine Zeit — wie wir wissen, zu seinem tiefsten Schmerz — oft engherzig versagte.

Ein neuer Marsch von Robert Schumann

Von **Wolfgang Boetticher**, Berlin

Unter den Schumann-Autographen der Bibliothek des Konservatoriums Paris fand sich im Manuskript Ms. 332 ein großer Marsch für Klavier in g-moll dessen Veröffentlichung der Komponist nicht mehr vornehmen konnte. Die skizzenhafte, schwer entzifferbare Fassung und andere Umstände waren der Grund, daß dieses abgeschlossene Werk bis heute nicht bekanntgeworden ist. Das mittelschwere Klavierstück entstammt der Zeit der Meisterschaft (1849) und ist nicht nur für den Historiker ein interessantes Stildokument, sondern bedeutet eine schöne Bereicherung für die deutsche Hausmusik.

In der hochwertigen romantischen Klavierliteratur sind Märsche selten. So tritt auch bei Schumann diese Gattung in geschlossener, selbständiger Form kaum auf. Eine Ausnahme bilden nur das Gelegenheitswerk Opus 76 und einige kleine anspruchslose Märsche der Kompositionen für die Jugend (z. B. Opus 68). Die Gründe liegen nahe: die romantische Sonatenform zerfließt, bereits die Hauptthemen sind unscharf gegeneinander abgegrenzt, und die Durchführung kündigt sich meist verfrüht in den Nebengedanken an. Weitgespannte Begleitakkorde, Septim- und Nonschritte zu Anfang einer melodischen Entfaltung (Phantasie Opus 17!), kunstvolle Hinauszögerung der Kadenzen sind Abbild jener Sehnsucht nach dem Unendlichen, die uns auch von der literarischen Romantik in tausendfältigen Empfindungen überliefert ist. So nimmt es nicht wunder, daß Schumann einen Marsch-

typus, wie er mit Beethovens und Schuberts „Militärmärschen" festgelegt war, nicht weiter entwickelt hat. Daß ihm die wichtigsten Werke aus der Geschichte des Marsches bekannt waren, steht außer Zweifel. Die glanzvollen Aufzüge aus der französischen Oper, namentlich Lullys, waren ihm — wenigstens von Partitur oder Klavierauszug — geläufig. Belege liefern die Tagebücher, in denen er alle Studien genau vermerkt hat. Weitere Anhaltspunkte geben Notizen über verschollene Briefe an Verleger, von denen er sich Noten leihweise erbeten hat. Mozarts Figaro mit dem denkwürdigen Marsch im 3. Akt hat er mehrmals „mit Entzücken" gehört.

Es ist lehrreich, Schumanns Urteil über die zeitgenössische Marschproduktion zu verfolgen. In Chopins b-moll-Sonate Opus 35 bewunderte er die „stürmisch-leidenschaftlichen Sätze" (1840), nur mißfiel ihm der Trauermarsch, „an seine Stelle ein Adagio, etwa in des, würde ungleich schöner gewirkt haben". Die aufblühende Salonliteratur um 1840, die gedankenlos in zahllosen lyrischen Klavierstücken den kräftigen Marschrhythmus zersetzte und in eine fremde Bürgerlichkeit verpflanzte, hat Schumann oft aufs Korn genommen. Waren ihm schon „kriegerische Jubelouvertüren" (Lindpaintner) ein Greuel, so blieben ihm erst recht die „Prasselstellen" in Meyerbeers Hugenotten in schlechter Erinnerung. Es war der „berühmte, fatalmeckernde, unanständige Rhythmus", den er in den marschartigen Hymnen fast aller Opern des Juden empfand. Schumann hat als Kritiker diese Zerfallsmotive des 19. Jahrhunderts wachsam im Auge behalten, und es behagte ihm auch nicht, wenn er in Reissigers Sinfonie Opus 120 Anklänge an den „Alten Dessauer" entdeckte.

Doch so ungünstig die allgemeinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen waren, Schumann bewahrte eine ehrfürchtige Scheu vor dem Marsch als dem Inbegriff unerbittlicher Entschlußkraft und heldischen Opfers. Die gemessenen Chorbewegungen in Glucks Antikenopern galten ihm als unerreichbares Vorbild, während die französische Revolutionsoper kaum Eindrücke hinterließ. Im „Karneval" bildet den Höhepunkt der „Marsch der Davidsbündler gegen die Philister". Er zeigt so recht den Wandel des Marschbegriffs in der Romantik. An Stelle einer gleichmäßigen Akzentfolge im zweiteiligen Takt nun im ungeraden Takt eine Form, der nicht nur das Gleichgewicht fehlt, sondern der auch das weichere, melodiöse Trio nicht mitgegeben ist. Die Rhythmik wird außerordentlich vertieft, man denke an die schweren Schrittfiguren in dem dritten Papillon aus Opus 2, dem „herumrutschenden fis-moll-Stiefel". Das wuchtige Betonen der ersten Zählzeit erinnert an die kraftvollen Parademärsche des Soldatenkönigs, obwohl sich der Gesamteindruck mehr einer festlichen Polonäse nähert. Es lohnt sich, einmal Mendelssohns Huldigungs-, Hochzeits- und Priestermärsche dagegenzuhalten, um planvoll das Deutsche in Schumann zu erkennen, was in Mendelssohns kurzschrittigen Märschen fehlt, auch wenn er bestimmte Formeln geschickt eingeschmolzen hat. Ganz neu sind bei Schumann humorvolle Wendungen, besondere Stimmungsbilder, für ihn wird der Marsch zum Charakterstück.

Auch der in diesem Heft mitgeteilte neuentdeckte Marsch ist ein Charakterstück. Wir wissen, daß Schumann in der Spätzeit selbst Fugen und Fughetten als „Charakterbilder" bezeichnen wollte. So ist verständlich, daß auch der Marsch zum Träger bildhaften Ausdrucks wird. Das Werk entstand zur Zeit der vier feurigen Revolutionsmärsche. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Schumann anfangs die Absicht hatte, es in den Zyklus mitaufzunehmen, — als Seitenstück zu Marsch 3, der sich im selben Manuskript findet und dem er später die Überschrift „Lagerszene" gegeben hat. Dann kam der Vermerk hinzu: „Bleibt aus". Vermutlich bewog ihn dazu die Haltung des Verlegers (Whistling), der sich um ein zugkräftiges, aber nicht zu langes Klavierstück bemühte, das der leidenschaftlichen Zeit entsprach. Schumann hat regelmäßig, was uns durch Mahnschreiben belegt ist, seine Manuskripte vom Stecher zurückgefordert, da sie meist „noch andere Stücke" enthielten, die er später der Öffentlichkeit übergeben wollte[1]). So geriet auch dieses Stück in Vergessenheit. Trotz der fremdartigen Mollfärbung hat der Marsch etwas Sieghaftes, die fiebernden Tagesereignisse spiegeln sich in ihm wieder. Im Lebensbuch finde ich die Eintragungen: „12. Juni 49: früh 7 Uhr zu Fuß fort, schlecht Wetter. ‚Der Marsch.' Ankunft um 2 Uhr. 13. Juni: Marschfeuer. 14. Juni: ‚3. Marsch.' 15. Juni: Schlußmarsch, große Freude daran." Zweifellos ist unser Werk am 14. entstanden. Im Mai hatte er die Mignonlieder entworfen, es folgte die Motette „Verzweifle nicht", die ersten Julitage fesselte ihn Rückerts Minnespiel, vier Wochen später die Domszene des Faust. Bildergalerien Dresdens boten währenddessen Entspannung. —

Stilkundlich ist der springende Vorhalt bemerkenswert (Takt 2ff.). Die deutsche Romantik liebte solche ungelenken Sprungfiguren. Sie waren ja schon in Haydns und Beethovens Türkenmusiken vorbereitet. Schumanns Klavierstücke Opus 66 waren nach der Lektüre von Rückerts arabischen „Makamen des Hariri" entstanden, ganz ähnlich finden wir auch hier Sprünge, die noch durch Tril-

---

[1]) Vgl. die Eigenschrift des „Konzerts ohne Orchester" Opus 14 mit dem fremden Klaviersatz, der im Auszug im Ergänzungsband der Gesamtausgabe mitgeteilt ist. Es findet sich der Zusatz: „Ich bitte um Rücksendung des Manuskriptes, da es noch andere Stücke enthält. R. Sch." (Britisches Museum, London, Blatt 3.)

ler verschärft sind. Die ergänzende Handschrift (Paris Ms. 324) enthält die Notiz: „Beim Stück bitte die Puncte • und I unterscheiden." Schumann forderte also noch eine besondere Steigerung des Stakkato bei wuchtigen Akkorden. Aufwärtsführende Tonketten, durch Oktaven und Schwellbögen verstärkt, sind ein Sinnbild ungestümen Vorwärtsdrängens. Im Trio erschallen Fanfaren, doch hebt es sich als Ganzes nicht sonderlich ab, weil es bereits in einem Nebengedanken des Hauptthemas anklingt. Der Marsch ist düster und von unterdominantischen Wendungen durchsetzt, die der späte Schumann mit eigenartigem Farbsinn auch in den Waldszenen Opus 82 eingeflochten hat. Klaviertechnische Effekte fehlen ganz, man spürt die Zurückhaltung des Meisters, der seine Kraft an großen Chorwerken mit wechselndem Erfolg erprobt. Doch jeder Klavierspieler wird die gewundene, verträumte Figur (Takt 13ff.) als „echten Schumann" liebgewinnen.
Nur etwa ein halbes Dutzend Klavierwerke sind uns aus dem letzten Jahrzehnt Schumanns überliefert. So nehmen wir denn diesen Marsch freudig auf und wünschen ihm den Weg, der auch den anderen Klavierstücken des Meisters vorgezeichnet war.

Kritischer Bericht
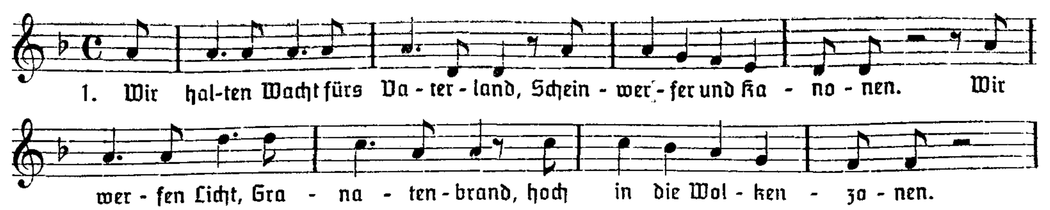
Ms. 332 (Bibl. du Conservatoire Paris), 4 Bl. 8 b. S., 22,2 × 29,8 und 26,4 × 34,4 cm. — Ms. 324 (ebendort), 2 Bl., 4 b. S., 22,2 × 29,8 cm. Dat. „12ten Juni". Aus Sammlung Charles Malherbe. Erste Niederschrift in Tinte, Streichungen mit Rötel. Nachkorrekturen mit Bleistift und Rötel. Notierung sehr schnell, aber genau, namentlich Vortragszeichen. Reprisen abgekürzt (lat. Buchstaben) mit Einzeichnung der Abweichungen. Stimmführung der 4 Schlußtakte zweifelhaft (Ms. 332, Bl. 3, System 8, Takt 3—7). Kleine Schreibfehler sind verbessert (s. Vermerke). Andere Skizzen zu Opus 76 (Schumann-Museum, Zwickau, und Sammlung Wiede, Weißenborn) geben keinen ergänzenden Hinweis. Zusätze des Herausg. in eckigen Klammern.

Das Kriegserlebnis im Spiegel des Fliegerliedes

Von Gerhard Pallmann, Leipzig

Bis zum Beginn des gegenwärtigen Krieges verfügte unsere Luftwaffe nur über einen spärlichen eigenen Liederschatz. Meist sang man auf erprobte Soldatenweisen neue Luftwaffentexte. Erinnert sei nur an die ersten Waffenlieder der Flak: „Wir sind Kanoniere im blaugrauen Kleid", gedichtet 1938 in Riesa durch Uffz. Hans Tränkner gen. Eckardt und auf die alte Luiska-Weise zu singen[1], und „Scheinwerferjungs sind lustige Leut", auf die Weise „Wilde Gesellen" 1938 bei der Dresdner Flak von dem Dessauer Oberleutnant Marx gedichtet[2].
Daneben waren es eine Reihe bewährter Soldatenlieder, die in der Luftwaffe besonders schnell eine neue Blüte erlebten, wie sie ähnlich etwa dem Liede „Ein Heller und ein Batzen" beschieden war, das seit seiner Entstehung im Jahre 1831 ja ständig in der deutschen Armee erklang, jedoch wohl noch nie eine so schlagerartige Verbreitung erlebt hat wie in der Gegenwart. Ich denke dabei an Lieder wie die berühmte „Nachtpatrouille"[3], „Eines Abends in der Dämmerung"[4], „Wir sind Tiroler Schützen"[5], „O Mädel weine nicht"[6], „Seht des Liebchens roten Mund"[7] und „Das Bochumer Jungenlied"[8], das von der Marine zur Luftwaffe hinübergewandert ist und an dessen Verbreitung auch die westfälischen Arbeitsdienstlager einen bedeutsamen Anteil tragen.
An eigenen, frühen Luftwaffenweisen möchte ich Walter Jägers „In den Lüften hoch wie der Adler"[9] und das Flaklied „Wir halten Wacht fürs Vaterland"[10] nennen. Das letztgenannte Lied ist nach Mitteilung befreundeter Flakoffiziere bereits 1935 in Döberitz-Elsgrund entstanden. Aber leider konnte ich weder den Textdichter noch den Komponisten bisher ermitteln. Um ihre Rechte nicht zu verletzen, habe ich das Lied in „Flieger sind Sieger" mit einem eigenen Vertonungsversuch veröffentlicht, obgleich ich die ursprüngliche Weise schöner und einprägsamer finde. Ich lasse sie hier folgen in der Hoffnung, daß durch die Leser der „Musik" vielleicht zur Auffindung ihres Autors beigetragen werden kann: (Siehe Seite 273 oben.)
Eine Reihe früher Luftwaffenlieder stammen aus der Feder des ursprünglich als Organisten zur Luftwaffe eingezogenen Paul Hoffmann, der inzwischen die Offizierslaufbahn eingeschlagen hat und als

[1] Vgl. Flieger sind Sieger (Neue Fliegerlieder), herausgegeben von Gerhard Pallmann, N. Simrock-Verlag 1940, 2. Aufl., S. 20.
[2] Neue Kriegslieder (Der Führer hat gerufen, 2. Folge), herausgegeben von Gerhard Pallmann, N. Simrock-Verlag 1940, S. 58f.
[3] Flieger sind Sieger, a. a. O. S. 92.
[4] Ebenda S. 91.
[5] Neue Kriegslieder a. a. O. S. 62.
[6] Ebenda S. 42.
[7] Ebenda S. 51.
[8] Gerhard Pallmann, Blaujackenlieder (Der Führer hat gerufen, 4. Folge)), N. Simrock-Verlag, Leipzig 1941, S. 56.
[9] Flieger sind Sieger, a. a. O. S. 61.
[10] Ebenda S. 15.



Oberleutnant noch im aktiven Dienst steht. Er dichtete und komponierte als Gefreiter 1937 in Merseburg „Wir sind die Husaren der schweren Flak“[11]) und schrieb damals die Weise „Wir standen einst in Waffen“[12]). Beide Lieder leben in der Truppe bis zum heutigen Tage fort, ohne jedoch zu besonderen „Schlagern“ geworden zu sein.

Mit diesen wenigen Beispielen also kann ich die Übersicht über das der Luftwaffe vor Kriegsbeginn besonders eigentümliche Liedgut schon abschließen. Natürlich kann mir das eine oder andere Lied dabei entgangen sein, zumal auch örtlich manche Verschiedenheiten bestanden haben. Die oben gegebene Übersicht beruht auf meinen Aufzeichnungen bei Einheiten der Luftwaffe in Magdeburg, Dessau, Merseburg, Prag, Wien, Weimar, Erfurt, Halle, Dresden und Altenburg und kann natürlich daher manche Lücke aufweisen.

Bereits mit Beginn des Spanieneinsatzes entstand jedoch mit einem Schlage eigenes, neues fliegerisches Liedgut. Wir erhielten das Teufelslied mit dem zündenden Kehrreim:

„Wir jagten sie wie eine Herde,
und der Teufel, der lachte dazu“[13])

und das Lied der Legion Condor, dessen trotziger Kehrreim besonders kennzeichnend ist[14]):

„Wir pfeifen auf unten und oben
Und uns kann die ganze Welt
Verfluchen oder auch loben,
Grad wie es jedem gefällt.
Wo wir sind, da ist immer oben,
Und der Teufel, der lacht nur dazu.
Wir kämpfen für Deutschland!
Wir kämpfen für Hitler!
Der Feind, er kommt nicht mehr zur Ruh.“

Die Weise dieser beiden Fliegerlieder von Christian Jährig in der zündenden Blasmusikbearbeitung des Stabsmusikmeisters des Wachtbataillons der Luftwaffe, Hans Teichmann, ist inzwischen mit Hilfe zahlreicher Wiederholungen im Rundfunk zu einem unserer volkstümlichsten Marschlieder geworden; ja der „Bombenfliegermarsch der Legion Condor“ des gleichen Komponisten[15]) ist so populär geworden, das bereits im Polenfeldzuge der Gefreite Sparty bei den Roon-Füsilieren des IR. 22 das Bataillonslied der Gumbinner Füsiliere auf die gleiche Weise dichtete, welche die erste polnische Legionärsdivision schlugen und vernichteten[16]).

Damit übernahm das Heer eine der meistgesungenen Weisen des Polenfeldzuges von der Luftwaffe. Zahlreiche andere Einheiten folgten und dichteten sich den Gumbinner Text für ihre Zwecke um. So wird in meiner Artillerie-Einheit ein Batterielied nach dem gleichen Muster gesungen. Den weiteren Auftrieb erfuhr die Entwicklung des Fliegerliedes durch den Film. Der männlichste und stärkste aller bisherigen deutschen Fliegerfilme, „D III 88“, trug erheblich zur Verbreitung von Goetz Otto Stoffregens, von Robert Küssel vertontem Liede „Flieger sind Sieger“ bei[17]).

Die Uraufführung des Films fiel zeitlich mit den ersten Großeinsätzen der Luftwaffe gegen England zusammen, so daß Goetz Otto Stoffregen unter dem Eindruck dieser Waffentaten seinem Liede noch eine dritte Strophe anfügte, die im Film selbst nicht mehr Aufnahme finden konnte:

„Und starten unsre Ketten zum Flug nach Engelland,
Kein Wunder soll es retten, frisch dran mit Herz und Hand!
Nach England woll'n wir fliegen, Glück ab, mein Kamerad,
Bis sie am Boden liegen und Deutschland Frieden hat.
Flieger sind Sieger, sind allezeit bereit!
Flieger sind Sieger für Deutschlands Herrlichkeit!“
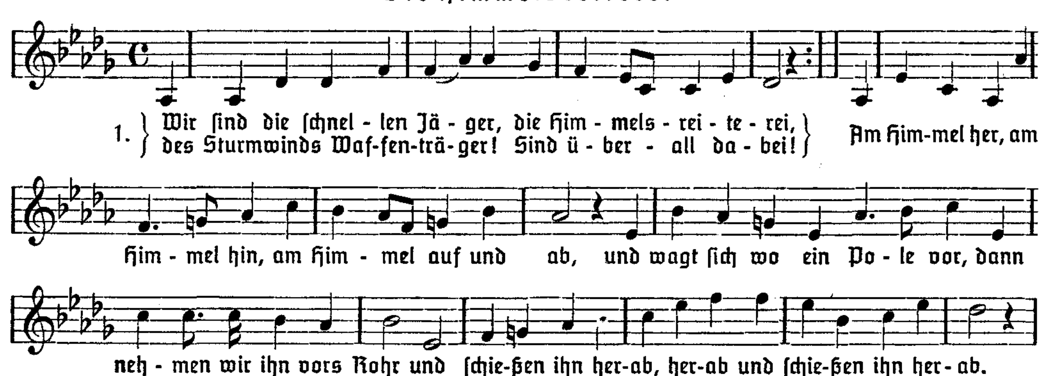
Im Frühjahr 1940 folgte dann in dem Tonfilm „Feuertaufe“ wohl das beste, textlich wie musikalisch wertvollste aller in diesem Kriege neu entstandenen Lieder, Norbert Schultzes: „Bomben auf Engelland“, dessen Text Wilhelm Stoeppler schrieb[18]). Das Hauptlied des letzten Fliegerfilms „Kampfgeschwader Lützow“, „Wir fliegen gegen Engelland“, ist keine neue Komposition des Films, sondern entstammt der Sendereihe: „Neue Soldatenlieder des Großdeutschen Rundfunks“ und wurde vom Film erst nachdem es sich durch häufige Wiederholungen im Funk bereits durchgesetzt

[11]) Flieger sind Sieger, a. a. O. S. 21.
[12]) Flieger sind Sieger, a. a. O. S. 17.
[13]) Flieger sind Sieger, 1. Aufl., 1939, S. 10.
[14]) Flieger sind Sieger, 1. Aufl., 1939, S. 11.
[15]) Flieger sind Sieger, 1. Aufl., a. a. O. S. 12.
[16]) Vgl. Gerhard Pallmann, Singende Front (Der Führer hat gerufen, 3. Folge), S. 10f.
[17]) Flieger sind Sieger, 2. Aufl., a. a. O. S. 7.
[18]) Flieger sind Sieger, 2. Aufl., a. a. O. S. 8.

hatte, in „Kampfgeschwader Lützow" übernommen[19]). Trotz seiner weiten Verbreitung sind Textdichter und Komponist des Liedes bis heute unbekannt geblieben.

Denn beinah noch stärker als vom Film ist dem Fliegerlied vom Rundfunk her ein ständig wachsender Kraftstrom zugeflossen. Durch ihn sind, um nur einige zu nennen, Lieder wie die folgenden Allgemeingut des Volkes geworden: „Seht ihr die weißen Möwen" von Willy Schubert[20]), „Wir sind des Reiches leibhaftige Adler" von Gefr. Kelting[21]), das Stukalied „In silberner Bläue" von Georg Eulenberger[22]), „Himmelsstürmer" von Gustav Rath und Hellmut Lange[23]), „Soldaten, hei, die müssen singen" von Günter Lenning[24]), „Wir sind die schnellen Jäger" von Peter Supf und Martin Kothe[25]), „Es donnern unsre Motoren" von Arnold Wiesmann und Gustav Rath[26]), „Singend ziehen die Maschinen" von Herbert Scherff[27]), „Backbord hing am Arm ein Mädchen" von Günter Praus[28]) und „Ob Lore oder Erika" von Bruno Stürmer[29]). Es ist bezeichnend, daß alle diese durch den Rundfunk bekannt und beliebt gewordenen Fliegerlieder erst nach Kriegsbeginn entstanden; der Krieg hat sich hier so recht als Vater aller Dinge, zumal des echten Fliegerliedes erwiesen. Das eigentliche Kriegserlebnis aber läßt sich im Fliegerlied erst fassen, wenn man den Kreis junger Fliegerdichter ins Auge faßt, dem wir in der Hauptsache das neue fliegerische Liedgut zu danken haben. Ich darf hier an erster Stelle des Vaters aller deutschen Fliederdichtung gedenken, des Weltkriegsfliegers Peter Supf, der als Hauptmann wiederum bei der Fahne steht. Zu einer Zeit, als die deutsche Fliegerei sich nur im Verborgenen und unter den größten Opfern aller mit ihr Verschworenen aufrechterhalten ließ, war es Peter Supf, der bereits um die Sammlung fliegerischer Dichtung bemüht war. Er gab die erste Sammlung fliegerischer Gedichte in deutscher Sprache heraus und blieb seitdem immer der Aufgabe verbunden, Flugdichtung und Fliegerlied von der sprachlichen Seite her zu sammeln. Im Polenfeldzug schenkte er uns sein Lied von der Himmelsreiterei, das in der Luftwaffe in einer Vertonung des in Krakau wirkenden Musikmeisters der Luftwaffe Martin Kothe heimisch geworden ist.





2. Wir sind die schnellen Jäger,
die Himmelsreiterei,
des Sturmwinds Waffenträger!
Sind überall dabei!
Am Himmel her,
am Himmel hin,
am Himmel ab und auf,
und geht es gegen Engelland,
wird noch härter unsre Hand
und heißer noch der Lauf, ja Lauf.

3. Wir sind die schnellen Jäger,
die Himmelsreiterei,
des Sturmwinds Waffenträger!
Sind überall dabei!
Am Himmel her,
am Himmel hin,
am Himmel auf und ab,
und trifft ein Feind uns in das Herz,
heim kehren wir erdenwärts,
da blüht ein stilles Grab, ja Grab.

[19]) Vgl. Alfred Ingemar Berndt, Das Lied der Front, Heft 2, Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel 1940, S. 23.
[20]) Flieger sind Sieger, a. a. O. S. 11.
[21]) Das Lied der Front, a. a. O. Heft 1, S. 2.
[22]) Flieger sind Sieger, 2. Aufl., a. a. O. S. 10.
[23]) Flieger sind Sieger, 2. Aufl., S. 13.
[24]) Ebenda S. 19.
[25]) Ebenda S. 35.
[26]) Ebenda S. 37.
[27]) Ebenda S. 36.
[28]) Ebenda S. 80.
[29]) Ebenda S. 74.

Dichtung: Peter Supf, September 1939 in Piastoro in Polen. Weise: Martin Rothe. Vertonungsrecht vorbehalten.
Das Lied ist Hauptmann G., dem erfolgreichsten Jagdflieger über Polen, gewidmet.
Wer das Glück hat, Peter Supf persönlich zu kennen, weiß, mit welcher Liebe und inneren Vornehmheit er einen erlesenen Kreis junger Fliegerdichter um sich gesammelt hat. In ihm fehlen weder die alten Weltkriegsflieger wie Hans Heeren und Carl Cranz, die auch heute wieder aktiven Fliegerdienst tun, noch der Nachwuchs, dessen Wertvollster und Bester, Günter Lenning, als Bordfunker am 19. Januar 1941 über England fiel. Er war durch eine herzliche persönliche Freundschaft mit Peter Supf verbunden und leistete ihm in der Arbeit manche wertvolle Hilfe, so in der Vorbereitung einer neuen Ausgabe der Anthologie der deutschen Fliegerdichtung, deren Erscheinen er nun nicht mehr erleben konnte.

Da ich selbst in einer jahrelangen fruchtbaren Arbeitsgemeinschaft mit Günter Lenning stand und zahlreiche seiner Texte zum Teil auf bereits vorhandene Melodien singbar machen half, hatte ich oft Gelegenheit, mit ihm die brennenden Fragen der Stileigentümlichkeiten von Fliegerlied und Flugdichtung durchzusprechen. Und auch noch nachdem er sich freiwillig als Bordfunker zu einem im täglichen Englandeinsatz stehenden Geschwader an der Kanalküste hatte versetzen lassen, tauschten wir brieflich unsere Gedanken weiter aus. Aus seinem letzten Brief möchte ich die folgenden Zeilen hier wiedergeben, die wohl ein Beitrag zu der Frage des Kriegserlebnisses im Fliegerlied sind, wie man ihn selten wieder finden kann.

„Sie werden sich wundern, daß ich Ihnen noch keine neuen Liedertexte geschickt habe. Das liegt hauptsächlich daran, daß ich dem Geschehen zu nah, noch zu nah bin. Das Erlebnis des Kriegsfliegens ist für uns ‚Zivilfluggäste' von früher zu ungeheuerlich. Dieses auf Biegen-und-Brechen-Fliegen öffnet Erlebniswelten von ungekanntem Ausmaß. Das tägliche Zusammensein mit den Besatzungen zwingt zu ganz neuen Charakterstudien. Vorläufig heißt es nur stapeln. Trotzdem kommt man schon zu einigen Wertungen. Es ist z. B. bei fast jeder Besatzung so, daß während des Feindfluges gesungen wird — am lautesten oft im dicksten Dreck. Man kann sich ja durch das Kehlkopfmikrofon gut hören. In der Do 17 zu fünf Mann klappt die Singerei nicht so recht. Wunderbar geht's im Zerstörer — Me 110 —, da sind wir nur zu zweit, der Flugzeugführer und ich hinten als Bordschütze haben herrliche Duette gesungen. Nach mehreren Flügen hatten wir so unsere Lieblingssachen. Dieses Singen oben ist also das richtige ‚Fliegersingen'. Es fiel mir dabei auf: die Texte waren ganz gleichgültig, das Entscheidende war der Rhythmus, nicht die Tonlage und -folge. Geschwindmarschmelodien liebten wir sehr. Ebenso z. B. ‚Mein Schatz, der ist ein Reiter'[30]) oder ‚Lippe-Detmold'. Peinlich vermieden wurden ‚Fliegerlieder'. Das liegt eben mit daran, daß die bekannten noch zu schlecht sind. Aber es ist wohl auch die Abneigung des Fliegers, von sich und über sich große Worte zu machen. Und ich muß auch wohl sagen, daß fliegerische Texte im Augenblick viel zu fad gewesen wären gegen unser gleichzeitiges Erleben. All dies ist natürlich subjektiv gesehen. Aber es bleibt doch wohl schon eins festzuhalten: Das Fliegerlied wird nicht für die richtigen Flieger entstehen, sondern für das Volk. Die Aufgabe ist also, das fliegerische Volkslied zu schaffen. Wer nicht das Glück hat zu fliegen, der singt Fliegerlieder. Zu diesen Leuten gehört natürlich das riesige Heer der nichtfliegenden Luftwaffenangehörigen, siehe: ‚Ich bin nur ein kleiner Monteur'[31]). Diese Dinge sind ja für uns nichts Neues, wir haben uns das ja schon früher klargemacht. Es bestätigt mir eben nur, daß man völlig auf den volksliedhaften Ton kommen muß. Das Lied braucht also nicht einmal auf dem Umweg über die Luftwaffe verbreitet zu werden.
Komisch übrigens, wie aktuell jetzt meine Mädchenlieder geworden sind! —
Anbei ein Stukatext: ‚Zwischen Cassel und Calais.' Während der ‚Campagne in Frankreich' — kam man aus der Hetz nicht heraus. Die Ruhetage und -wochen wurden dann eifrigst zur Ausarbeitung benutzt. Ja, und nun tut sich wieder allerlei über dem Kanal. Ich glaube nicht, daß das schon der Beginn der endgültigen Schläge ist. Aber immerhin, — gestern sind drei Berichter aus unserer Kompanie gefallen, vorgestern auch einer. Wenn das so weitergeht, dann kann man sich ausrechnen, geradezu an den Fingern abzählen, wann man selber drankommt."

Diesem Brief lag der beifolgende Liedertext bei, der letzte, den ich von Günter Lenning erhielt:

„Zwischen Cassel und Calais
Ist die Erde blutigrot.
Zwischen Cassel und Calais
Flogen wir den Tod.

Zwischen Cassel und Calais
Fiel manch Brite auf das Knie,
Zwischen Cassel und Calais —
Manche Kompanie.

Zwischen Cassel und Calais
Säten wir die Stukasaat.
Zwischen Cassel und Calais
Ruht manch Kamerad.
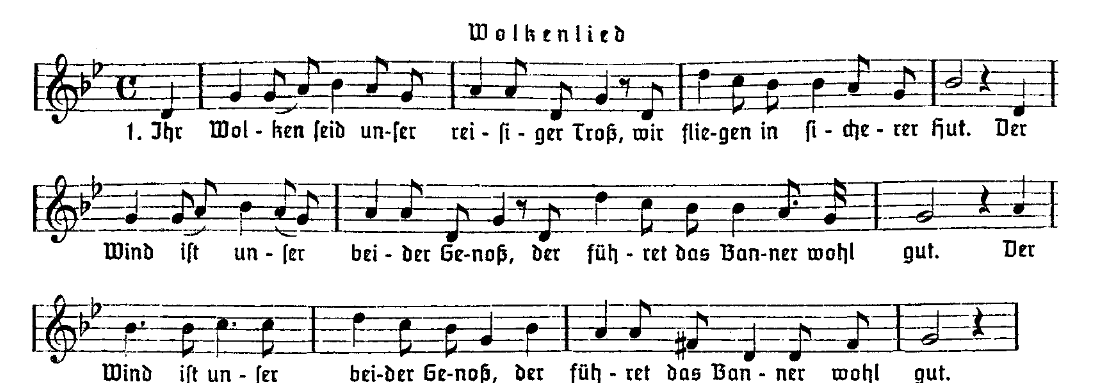
Zwischen Cassel und Calais
Brachen wir des Briten Glück. —
Zwischen Cassel und Calais —
Nimmer kommt's zurück."

An anderer Stelle hatte mir Günter Lenning einmal geschrieben, daß das liebste seiner Lieder ihm das stille „Ihr Wolken seid unser reisiger Troß" sei, auf den alten schwedischen Ton zu singen, mit dem ich das Lied veröffentlicht hatte. Ich möchte es als einen Gruß an den Kameraden hier folgen lassen:

[30]) Flieger sind Sieger, 2. Aufl., a. a. O. S. 79.

[31]) Flieger sind Sieger, 2. Aufl., a. a. O. S. 90.

Wolkenlied



2. Bald wandert ihr silbern im tiefen Blau,
 ihr Wolken zu Häupten uns sacht.
 Bald stürmt ihr dahin im finsteren Grau
 mit Donner und Blitz in die Schlacht.

3. So reiten auch wir durch das himmlische Tor
 hinaus über Städte und Land.
 Wir schwingen auf Silberstufen empor,
 wo das Licht seine Brücken spannt.

4. Wir tragen des Blitzes stählernen Speer,
 wir fliegen bei Tag und bei Nacht —
 wir sind der Lüfte brausendes Heer, —
 mit Hussa und Ho in die Schlacht.

Dichtung: Günter Lenning. Weise: nach einem altschwedischen Ton frei bearbeitet von G. Pallmann. Vertonungsrecht vorbehalten.

(Im Ton: „Till Oesterland vill jag fara.")

Neben Günter Lenning sind besonders Oberfeldwebel Günter P r a u s und Funkerfeldwebel Georg Eulenberger als Schöpfer zahlreicher neuer Fliegertexte zu nennen. Während Praus durch seine vielen heiteren, von echtem Flieger- und Soldatenhumor getragenen Lieder bekanntgeworden ist, — von ihm stammt der außerordentlich erfolgreiche, von Major Ernst Lothar v. K n o r r vertonte einzige Liedertext für das Bodenpersonal „Ich bin nur ein kleiner Monteur", den Günter Lenning oben zitiert, — verdanken wir Georg Eulenberger den zündenden Stukatext „In silberner Bläue" [32]) und so manches schöne neue andere Waffenlied. Besonders gedacht sei aber an dieser Stelle Walter v. M ü l l e r s, der gleichfalls als Hauptmann im aktiven Luftwaffendienst steht und dessen Lieder: „Die Tochter vom Kantinenwirt" [33]), „Zur Sommerszeit im Heidekraut" [34]) und „Wer kennt nicht die dicke Katrine" [35]) sich mit Windeseile in die Herzen der Fliegerformationen gesungen haben.

Auch das fliegerische Waffenliedgut beginnt sich allmählich zu verdichten. Die fliegenden Spezialeinheiten der Aufklärer[36]), Jäger[37]), Stukas[38]) und Seeflieger[39]) erhalten ihre ersten Waffenlieder. Insbesondere wächst den Einheiten der F a l l s c h i r m j ä g e r ein neues und in seiner trotzigen Eigenart besonders charakteristisches Liedgut zu. Neben Günter Praus' „Ein Sprung ins Nichts" [40]) und Leutnant Schlichting[41]) haben hier Dietrich Schaefer mit seinem zündenden Lied „Rot scheint die Sonne" [42]) sowie der Oberjäger eines Fallschirmregiments Dietrich Schulz und der Oberjäger Müller uns neue kernige Fallschirmjägerlieder geschenkt. Ich fasse sie in größerer Zahl in einer eigenen Abteilung „Unsere Fallschirmjäger" erstmalig in meinem 5. Kriegsliederheft „Volk in Waffen" zusammen, dessen Herstellung Anfang Mai 1941 abgeschlossen sein soll.

Die vollständige Auswirkung des Kriegserlebnisses auf die Entwicklung des Fliegerliedes können wir jedoch erst dann völlig ermessen, wenn wir über die angeführten, bereits fertigen und durch Film, Rundfunk und Druck verbreiteten Beispiele hinaus den unübersehbaren Schatz noch unfertiger und täglich überall im Volk neu entstehender Fliegerlieder mit in Betracht ziehen. Der Nationalsozialismus hat die Form des Gemeinschaftsliedes im Bewußtsein der breitesten Massen unseres Volkes schier unmerklich wieder auf einen solchen Ehrenplatz zu führen verstanden, daß täglich Tausende und aber Tausende unbekannter Volksgenossen an Front und Heimat irgendein neues Lied, einen neuen Text, eine neue Weise zu finden versuchen. Gewiß ist nicht vieles davon reif zur Veröffentlichung, aber oft spricht auch aus jenen Texten und

[32]) Vgl. Anm. 22.
[33]) Flieger sind Sieger, 2. Aufl., a. a. O. S. 84.
[34]) Flieger sind Sieger, 2. Aufl., a. a. O. S. 87.
[35]) Flieger sind Sieger, 2. Aufl., a. a. O. S. 84.
[36]) Vgl. Flieger sind Sieger, a. a. O. S. 7, 11, 12, 29, 30.
[37]) Ebenda S. 33, 35, 94.
[38]) Ebenda S. 8, 10, 29, 36.
[39]) Ebenda S. 11, 12, 30, 33, 35, 36.
[40]) Ebenda S. 24.
[41]) Ebenda S. 23.
[42]) Erschienen im Verlage Eduard Alert in Berlin, vgl. auch: Flieger sind Sieger, 3. Aufl., 1941, a. a. O. S. 24.

Weisen so unmittelbar und stark der Glaube an Führer und Reich, und oft überrascht an diesen Liedern die eine oder andere Wendung so stark, daß man immer wieder erschüttert vor diesem Reichtum der in unserem Volke neu aufgebrochenen Quellen steht. Unter den vielen Zehntausenden solcher neuen Liedschöpfungen unbekannter Volksgenossen an Front und Heimat nimmt das Fliegerlied wiederum einen hervorragenden Ehrenplatz ein. Was Günter Lenning in unseren Gesprächen und abschließend in seinem letzten Soldatenbrief bestätigte: daß gerade die, die nicht das Glück haben zu fliegen, Fliegerlieder singen, gibt uns die Gewißheit, daß von Tag zu Tag mehr das Fliegerlied zu einem neuen urkräftigen Trieb am Baum des deutschen Volksliedes geworden ist. Das Kriegserlebnis aber ist es, welches diese Entwicklung nicht nur ausgelöst, sondern auch in ihrer ganzen Tiefe und Breite zur Entfaltung gebracht hat.

Mehr Gleichberechtigung für die Musik im Kulturfilm

Von Fritz W. Winckel, Berlin

Unserer heute schaffenden Generation sind Mittel zur künstlerischen Entfaltung und Entwicklung in die Hände gegeben worden, wie nie zuvor in einem Menschenalter. In weniger als einem halben Jahrhundert haben wir es erlebt, wie das Bild in seiner stummen Gebärde, in dem fortgestaltenden Ausdruck seelischen Erlebens auf die große Leinewand gezaubert wurde, losgelöst von all den Elementen, die in Variationen von Tönen und Farben vielfältig das Motiv all unseren Sinnen darboten — nur Formgestaltung als reine Schwarz-Weiß-Kunst. Dann haben wir es erlebt, wie Stimmen unsichtbar mit uns redeten, ganz einfach in Tönen und Worten, unmittelbar ins Ohr — so wie es eben ein Kopfhörer damals zuließ, ohne die Probleme der Raumakustik, der Dynamik, des Klangfarbenumfangs — nur die Stimme selbst in ihrer ganzen Eindringlichkeit. Aber sehr schnell folgte die erste Synthese, das Zusammenfügen von Ton und Bild im Tonfilm, wenngleich noch beschränkt im Umfang der Klangfarben, frei von den Bildfarben und unzulänglich in der Erfassung des Raums. Den Schlußstein legt heute das Fernsehen, die Hinzufügung des Bildes zum Rundfunk. Es ist schade, daß nur wenige erlebt haben, wie das Fernbild gemeistert wurde, die erste primitive Übertragung eines Schattenbildes, nicht nur beschränkt auf die Schwarz-Weiß-Darstellung, sondern bei dem groben Raster sogar noch beschränkt in der Form selbst. In dieser technischen Unzulänglichkeit wurde das Abbilden zum wirklichen Gestalten, das Herausarbeiten einer einfachen griechischen Säule wurde zum Erlebnis.

Leider ging die soeben dargestellte Entwicklung in einem derartigen Tempo vor sich, daß sowohl dem Bildkünstler wie auch dem Tonkünstler nicht die Zeit und Ruhe gegeben war, sich mit den neu aufgegebenen Problemen mit der notwendigen Gründlichkeit zu beschäftigen. Die Eigenart der neueren Wiedergabemittel, des stummen Films, des Tonfilms und des Rundfunks sind noch viel zu wenig erfaßt worden, um sie ganz zur Entfaltung zu bringen. Man hat das Herkömmliche in der Kunstauffassung übernommen bzw. an das Herkömmliche angeknüpft. Dies ist um so bedauerlicher, als die einzelnen Kunstgattungen — insbesondere Bild und Ton —, die sich aus dem Gesamtkunstwerk gelöst und zu selbständigem Bestehen entwickelt haben, in den letzten Jahrhunderten zu solcher Vollkommenheit herangereift sind, daß sie die besten Grundlagen für die neuen Kunstformen abgegeben hätten, die die große Leinewand und der Lautsprecher fordern. Andererseits stellt die Zusammenführung von Leinwand und Lautsprecher im Tonfilm und Fernsehen die Aufgabe, das Gesamtkunstwerk zu finden, das den Eigentümlichkeiten der technischen Mittel entspricht. Einige Versuche sind allerdings gemacht worden, um dieser Aufgabe gerecht zu werden. Am weitesten ist in dieser Beziehung Oskar Fischinger gegangen, der mit Hilfe des gezeichneten Films Musik zu spielenden Linien, Punkten und Kreisen darstellte.

Ein „abstraktes Linienspiel" als Versinnbildlichung der Musik ist jedoch in der Hauptsache eine Angelegenheit des Liebhabers von Musik und Bild, noch mehr des geschulten Kenners. Es kann allerdings auch den amusischen Beschauer entzücken, wenn vielleicht auch nur für eine gewisse Zeit. Letzterer verlangt die geometrische Figur als etwas anschaulich Konkretes, Gegenständliches, die geschwungene Linie als die Welle des Meeres, das Pulsieren der Parabelfigur als den Flügelschlag des Vogels, die Rosette als die Blüte von Blumen usw. Das Herkömmliche, das Wiedersehen von vertrauten Dingen erleichtert den Weg zum Kunstverstehen, weil das Symbolhafte dieser Dinge aus der Erfahrung heraus viel besser begriffen wird.

Hier eröffnen sich Aufgaben für den Kulturfilm, die sowohl ins Musikalische als auch in die bildhafte Kunst gehen. Gefordert wird hiernach, daß die Musik zum Kulturfilm nicht reine Begleitmusik sein soll, sondern ein gleichwertiges Element wie das Bild. Das gilt insbesondere für Filme, die nichts weiter wollen als die einfache Schönheit der Natur und all der Schöpfungen, die von Menschen-

hand geschaffen sind, zu zeigen. Nichts weiter — und doch außerordentlich viel mehr, denn solche Filme müssen eine starke Kunstauffassung in sich tragen. Als Beispiel sei hier ein Kulturfilm genannt, der in die wunderbare organische Welt eines Tümpels einführen soll. Das Kameraauge zeigt uns hinter einem struppigen unansehnlichen Gebüsch die paradiesische Schönheit von Schlingpflanzen, Sumpfblumen, Fischen, Schlangen, Käfern, mikroskopischen Lebewesen usw. Dieser Film hätte eine Sinfonie der Lebenswunder werden können, wenn der Musiker aus dem dargebotenen Material das Manuskript hätte schaffen dürfen. Er hätte einen fröhlichen Allegro-Satz gefunden aus dem Getümmel im Sumpf, über dem sich leise im Winde die Weiden bewegen, er hätte besorgte Töne erklingen lassen, wenn die Schlange sich an das Vogelnest heranmacht, er hätte dann nach Augenblicken des Schweigens im Adagio-Satz aus den Blumen im Teich, die so klar und ruhig die Atmosphäre bestimmen, ein einfaches Lied erklingen lassen, eine Erzählung, und in einem Schlußsatz nochmals all die mannigfaltigen Lebewesen unter und über dem Wasser in einem vielstimmigen Kanon zum Ruhme der Schöpfung zur Geltung kommen lassen. Eine Gliederung in getrennte Sätze allein würde schon genügen, um der Musik gegen das heute immer noch zu sehr geübte „Perpetuum mobile" eine größere Geltung zu verschaffen.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei erwähnt, daß es sich bei dem erwähnten naturwissenschaftlichen Film nicht etwa um einen Lehrfilm handelt, bei dem es darauf ankommt, biologische Erscheinungen zu erläutern, sondern um einen Film, der nur von den Schönheiten der Natur erzählen sollte.

Ein solcher Film würde bei der geforderten intensiveren musikalischen Gestaltung nicht nur das Erleben der dargebotenen Bilder steigern, sondern umgekehrt durch das Bild das Verstehen bzw. das Empfinden der Musik erleichtern. Man sollte einmal an den Kulturfilm von diesem Gesichtspunkt herangehen. Der Vorfilm zum Spielfilm könnte dann hin und wieder die Rolle einer musikalischen Einleitung einnehmen, wie es einst beim stummen Film üblich war, als es noch eine Musikkapelle gab. Wahrscheinlich ist die Entwicklung in Richtung der Überbetonung des Bildes gelaufen, weil die Tonwiedergabe des Tonfilms sehr viel zu wünschen übrig ließ und auch heute noch weit vom Ziel entfernt ist. Trotzdem ist in der technischen Wiedergabe viel zu erreichen, wenn man sich im stimmlichen Aufwand beschränkt und statt der großen Orchester mit ihren nichtlinearen Verzerrungen die kleinen Kammerorchester oder sogar das Soloinstrument mit begrenztem dynamischen Umfang bevorzugt. In solcher Selbstbescheidung hat die Musik im Filmtheater durchaus ihre gleichberechtigte Stellung neben dem Bild.

Kehren wir nun zum Ausgang unserer Betrachtung zurück und stellen die Frage: wie soll praktisch die Musik mit dem Bild in Einklang gebracht werden? Verlangen die Gesetze der Kunstästhetik, daß Ton für Ton eine Übereinstimmung mit dem Bildfortgang besteht oder nur, daß einer Szene ein gewisser Stimmungsgehalt musikalisch zugrunde gelegt wird bzw. eine Melodie mit einem Bildgeschehen verknüpft wird? Für beide Richtungen können wir Vertreter nachweisen, im ersten Fall Richard Wagner — cum grano salis zu verstehen —, im zweiten Fall die Beziehungen Schwind-Mozart, Klinger-Brahms u. a. Die Wissenschaft beschäftigt sich sehr eingehend mit diesem Problem der Synästhetik. Und doch scheint es nur ein Kampf um Worte zu sein. Denn beide Auffassungen bestehen zu Recht, jede zu ihrer Zeit. Einen Tanz wird man Ton für Ton oder wenigstens Takt für Takt tanzen, also in eine bildhafte Bewegung umsetzen können — überzeugend dargestellt in einigen gezeichneten Filmen der Ufa —, dagegen wird man umgekehrt einer Landschaft oder einer Plastik ein freigestaltetes „Moment musical" im weiteren Sinne zugrunde legen. Ein schönes Thema für die zweite Art Tonfilm wäre Michelangelo gewesen. Wir haben zu diesem Film leider nur eine nachträglich ausgeführte Begleitmusik im üblichen Sinne bekommen. Hier wäre Gelegenheit gewesen, jeder Plastik ein Motiv, **das** Motiv ihrer Art zuzuordnen. Besser ist dies in dem Film „Befreite Hände" gelungen, wo das Schicksalsmotiv von Beethovens 5. Sinfonie ganz stark zum Stil von Michelangelos Plastiken steht.[1]

Nun steht das Fernsehen an der Schwelle. Der Film hat viel Vorarbeit geleistet. Jedoch gelten für die neue Technik in viel stärkerem Maße die oben aufgestellten Forderungen. Dazu zwingt allein schon die Tatsache, daß viele Fernsehteilnehmer nur den Ton hören — entweder weil die Augen oftmals zum Sehen nach des Tages Arbeit zu angestrengt sind oder weil beim Hören die Augen mit anderen Vorgängen in der Umgebung beschäftigt sind. Die Musik muß hier also ein Element sein, das auch für sich allein bestehen kann. Diese Voraussetzung braucht der Film nicht zu beachten. Man probiere einmal, im Kino mit geschlossenen

---

[1]) Trotzdem wendet sich Verfasser dagegen, daß für alle künstlerischen Versuche im Film immer wieder Beethovens Sinfonien herhalten müssen. Sowohl der Inhalt der Filme wie auch die Qualität der heutigen Tonwiedergabe ist nicht dazu angetan, immer wieder dieses für jeden wahren Musiker geheiligte Gut auszubeuten.

Augen die Musik zu hören. Das dürfte in den wenigsten Fällen erträglich sein!
Über die Grundlage hinaus jedoch fordert das Fernsehen eine eigene Entwicklung, weil es nicht nur nicht zur abendlichen Stunde innerlich gesammelte Menschen vorfindet, sondern zu allen Tageszeiten sich auf die augenblicklichen Situationen einstellen muß, in denen die Mehrzahl der Teilnehmer sich befinden, andererseits nicht an die beim Film genormten Zeiten gebunden ist. Daraus ergibt sich offensichtlich, daß das Fernsehen gegenüber dem Film einen eigenen Stil entwickeln wird. Es ist zu hoffen, daß das Fernsehen nicht nur auf die Erfahrungen des Tonfilms zurückgreifen wird, sondern umgekehrt auch dem Tonfilm wieder Anregungen geben wird.

Programm-Sorgen

Von Hermann Killer

Es ist nicht die Frage der künstlerischen Programmgestaltung, die wir hier anschneiden möchten. Andere, vielleicht kleinere, aber in gar keinem Fall unwesentliche Sorgen sind es, die den aufmerksamen Konzertbesucher beschleichen, wenn er die verschiedenen Programmhefte und -zettel zur Hand nimmt, die ihn durch die musikalischen Veranstaltungen hindurchgeleiten oder geleiten sollen. Am einfachsten liegt der Fall zweifellos dann, wenn ihm ein einseitig bedrucktes Stück Papier schlicht die Namen und die Reihenfolge der aufzuführenden Werke kündet, mit Opuszahl und Satzbezeichnungen. Dann merkt er, er wird für einen Kenner gehalten, der soviel über den Meister und sein Werk weiß, daß nähere Erläuterungen überflüssig sind. Mit diesem Bewußtsein mag er sich trösten, wenn er auch, und sei es nur zur Auffrischung seiner Kenntnisse, gerne wieder eine Einführung in das Werk gelesen hätte.
Und da sind wir bei der Frage der Programmeinführungen und Konzerterläuterungen. Sie ist gerade in den letzten Jahren zu einer Kardinalfrage des Konzertbesuches überhaupt geworden. Denn je mehr Volksgenossen an die Meisterwerke unserer Musik herangeführt worden sind, um so größer wurde auch der Kreis derjenigen, die bisher gar keinen oder doch nur einen sehr unklaren und verschwommenen Begriff vom Wesen dieser Werke im besonderen, von Gestalt und Form der Musik im allgemeinen hatten und von den Wegen, die zu ihrem Verständnis führen. Daher haben auch die Konzertprogramme in steigendem Maße die Aufgabe einer wenn auch noch so umrißhaften musikalischen Bildung oder Vorbildung erhalten, und die mannigfachen Bemühungen auf diesem Gebiet zeigen, daß man sich dieser Aufgabe auch bewußt ist. Fast kann man dabei sagen, soviel Konzertveranstalter, soviel Lösungsversuche. Verhältnismäßig leicht ist die Lösung da, wo ein fester und großer Stamm ständiger Konzertbesucher vorhanden ist, z. B. also bei den Zyklen und Reihen unserer großen Kulturorchester, deren Hörerkreis sich zum guten Teil aus Abonnementsbesitzern zusammensetzt. Da hat sich zumeist eine Programmform in Gestalt eines Heftes herausgebildet, in dem von berufenen Fachleuten ausführliche Einführungen und Erläuterungen mit thematischer Analyse und Notenbeispielen gegeben werden. Dagegen ist kaum etwas zu sagen, da hier ein gewisser musikalischer Bildungsstand der Hörer vorausgesetzt werden darf. Ein Vorschlag wäre dabei vielleicht zu machen, daß man nämlich die Erklärungen nicht nur auf die Orchesterwerke, in erster Linie also die großen Sinfonien beschränkt, sondern sie auch auf die Solistenstücke, also Violin-, Klavier- und andere Konzerte ausdehnt. Handelt es sich um eine Ur- oder Erstaufführung, so findet man diese Forderung meistens erfüllt. Dagegen ist schlecht einzusehen, warum zwar immer wieder die bekannten Sinfonien der Klassiker ausführlich behandelt werden, ihre Instrumentalkonzerte jedoch nicht wenigstens einige kurze Hinweise erhalten.
Weit schwieriger wird die Frage da, wo ein in musikalischen Dingen wenig bewandertes Publikum den Konzertsaal füllt. Da erhält die Programmeinführung eine kaum zu überschätzende Bedeutung. Mit Analysen und Notenbeispielen ist da wenig oder gar nichts getan. Und wie schwer ist es andererseits, wirklich volkstümlich, gleichsam voraussetzungslos so zu schreiben, daß der Hörer einmal einen möglichst klaren Begriff von dem Meister, seinem Schaffen und seiner Bedeutung erhält, dann aber auch ohne unerklärte Fachausdrücke einige geschichte Andeutungen über Form und Aufbau sowie über die besonderen Schönheiten des jeweiligen Werkes erhält. Der Begriff der Schulung erhält da einen neuen Sinn. Eine von uns vorgenommene, ziemlich umfangreiche Programmbeobachtung zeigt, daß sich sonst ausgezeichnete Musikschriftsteller und Kunstbetrachter oft die Zähne ausgebissen haben, um dieses viel zu wenig beachtete Problem zu lösen. Die Schwierigkeit einer gültigen Aussage über Musik überhaupt verdoppelt sich bei dem Ausgangspunkt bildungsmäßiger Voraussetzungslosigkeit und der Forderung volkstümlicher Allgemeinverständlichkeit. Das Extrem allzu großer Fachlichkeit ist in der Fülle der Programmerläuterungen übrigens weit häufiger als das nichts-

sagender Gemeinplätze oder gar unzureichender Kenntnisse.
Von solchen müssen wir sprechen, wenn zum Beispiel in dem Programmheft eines Abends mit neuer italienischer Kammermusik zu lesen stand, daß Italien sich allmählich wieder anschicke, in der Musik auch einiges Bedeutsame zu leisten. In manchen Fällen hat man zu der Notlösung gegriffen, Abschnitte aus Konzertführern abzudrucken. Wenn in einem solchen Falle aber bei der Einführung in das Brahmsche Violinkonzert eingangs lang und breit die Rolle erörtert wird, die der Jude Joseph Joachim, der dort natürlich nicht als Jude gekennzeichnet ist, bei dem Zustandekommen des Werkes gespielt hat, so kann eine derartige Instinktlosigkeit nur Kopfschütteln hervorrufen. Auch dürfte der Konzertbesucher nicht nur verwirrt, sondern in hohem Maße abgestoßen werden, wenn er bei der Erläuterung von Tschaikowskys Violinkonzert den Hanslickschen Quark breitgetreten findet, daß „diese Musik stinke" und daß nur ein ganz ungewöhnlich hervorragender Geiger den penetranten Geruch bannen könne.
Ähnliche Beispiele ließen sich wohl noch in großer Zahl finden. Sie führen uns die Dringlichkeit des angeschnittenen Problems vor Augen. Wahrscheinlich spielen bei seiner Lösung — wie überall — auch materielle Fragen eine Rolle. Eine Programmeinführung soll nicht viel kosten. Außerdem aber möchte der beauftragte Verfasser mit dieser Nebenbeschäftigung nicht viel Zeit verlieren. So wird wohl sehr häufig diese Arbeit, die viel Zeit und Mühe und ein Höchstmaß von Sorgfalt gerade im Hinblick auf die stilistischen Formulierungen erfordert, gleichsam mit der linken Hand erledigt. Wäre es da nicht angebrachter, daß die in Frage kommenden großen konzertveranstaltenden Organisationen erfahrene, federgewandte Musikschriftsteller gegen angemessene Honorierung mit der Abfassung von Werkerläuterungen auf lange Sicht hinaus und für bestimmte Hörerkreise berechnet, beauftragten? Die auf diese Weise gewonnenen Einführungen, zunächst natürlich des bekannten und immer wieder gespielten klassischen und neuzeitlichen Musikrepertoires, könnten so ständig für die Konzertprogramme benutzt werden. Eine „Abnutzung" träte wohl kaum ein, da ja immer neue Hörerschichten erfaßt werden. Vor allem aber wäre den Veranstaltern die Sorge genommen: „Wo bekomme ich möglichst schnell meine Programmeinführung her?" Es sind also gleichsam „Standard"-Einführungen, die hier angeregt werden. Möglich, daß es auch andere, vielleicht bessere Lösungen gibt. Das Problem selbst aber ist wichtig und dringlich genug, daß es ernsthaft durchdacht und in Angriff genommen wird.
Aber es gibt noch andere „Programm-Sorgen", die allerdings erheblich leichter abzustellen sind, wenn man ihnen die gebührende Aufmerksamkeit schenkt. Da finden wir z. B. auf der zweiten und dritten Seite die gedruckten Liedertexte. Der Sänger singt, der Hörer liest mit — und er liest oft ganz andere Worte, als sie vom Podium erklingen. Gibt es wohl irgendwo so viele Druckfehler und falsche Worte als in den landläufigen Liederabend-Programmen? Sollte es sich bei den „maßgeblichen Stellen" noch nicht herumgesprochen haben, daß nach der Drucklegung Korrektur gelesen wird? Freilich gehört dazu die Mühewaltung eines allenfallsigen Vergleichs mit dem Originalgedicht. Aber diese Mühe wird dann auch belohnt durch das Bewußtsein, durch ein wohlgeformtes Programm dem Hörer einen guten Dienst geleistet zu haben. Es ist zwar zum musikalischen Verständnis nicht unbedingt notwendig, aber es macht sich entschieden besser, wenn der Name des Dichters Mörike richtig nur mit einem einfachen k und nicht mit einem ck, wie man ihn fast immer geschrieben findet, gedruckt wird. In dasselbe Kapitel gehört auch die richtige Namensschreibung der Komponisten. Die lobenswerte Gewohnheit, auch Geburts- und Sterbedatum in Klammern beizufügen, hat neben dem Vorteil allgemeiner musikgeschichtlicher Wissensbereicherung auch noch die Annehmlichkeit, dem Hörer durch das Fehlen der zweiten Jahreszahl klarzumachen, daß es sich um einen noch lebenden Tonsetzer handelt, was vor allem bei italienischen Komponisten selbst der etwas Kenntnisreichere nicht immer weiß.
Kleinigkeiten? Mag sein, aber da wir nun einmal bei den Programm-Sorgen waren, wollten wir auch die kleineren abladen zu Nutz und Frommen einer möglichst guten und zweckmäßigen äußeren Programmgestaltung.



Bühnenbild zu „Armida" von Gluck 3. Akt, 1. Szene. Entwurf von Gianni Vagnetti für den Florenzer Musik-Mai



Max Donisch, der am 17. Juli 60 Jahre alt geworden wäre, zum Gedächtnis (Zu dem Aufsatz von Hugo Rasch Seite 281 ff.).



Oben: ein Jugendbild,

unten: Max Donisch im Weltkriege

(beide Bilder Privatfotos)

Max Donisch

Von Hugo Rasch, Berlin

Am 17. Juli wäre Max Donisch 60 Jahre alt geworden. Vor einigen Monaten hat ihn der Tod uns jedoch entrissen. Einer seiner Freunde beleuchtet in dem folgenden Aufsatz sein Leben und Schaffen. Die Schriftleitung.

Es gibt Künstler, deren Erdenwallen kurz bemessen und die darum vom Schöpfer mit einer besonderen Fruchtbarkeit des Schaffens gesegnet werden, wie etwa Mozart und Schubert, es gibt Künstler, die im Laufe eines langen Lebens eine kaum faßbare Reihe herrlicher Werke hervorbringen, wie es z. B. Bach und Haydn taten, und es gibt Künstler, die an ihrem Lebensabend auf eine verhältnismäßig nur kleine Zahl hochwertiger Arbeiten zurückblicken können. Gradmesser des Wertes eines Künstlers ist dieses Viel- oder Wenigschreiben keinesfalls, wie wir an dem Beispiel von Peter Cornelius sehen.

Auch Max Donisch gehörte zu den „sparsamen" Schreibern. Eher legte er das schon bereitgehaltene Notenblatt wieder weg, bevor er geschrieben hätte, ohne daß ihm etwas Gehaltvolles eingefallen wäre. Er machte keine Konzessionen an sein erstaunliches technisches Können, das ihm leicht das Vielschreiben ermöglicht hätte. Ebenso konzessionslos war sein Schaffen selbst. Für Donisch gab es keine Mode, keinen „Bedarf", keine Konjunktur. Er schrieb, wie er mußt', „und wie er mußt', so konnt' er's". Der Vornehmheit des Menschen Donisch begegnen wir auf Schritt und Tritt in seiner Kunst, sei es in seiner einfallsreichen „Dramatischen Ouvertüre", seinen feinsinnigen Liedern, seinen gehaltvollen beiden Streichquartetten, seinem frischen „Nordischen Capriccio", seinen wirkungsvollen Orchesterliedern, seinen stimmungsvollen Chorwerken, allen voran die schöne lyrische Kantate „Das Gleichnis", und in seinen beiden Opern, dem heiteren Einakter „Soleidas bunter Vogel" und dem abendfüllenden, dramatisch gesättigten „Richter von Steyr", zu dem er sich nach dem Roman „Stephana Schwerdtner" von E. von Handel-Mazzetti das ausgezeichnete Buch selbst schrieb.

Von musikalischer Vererbung ist bei den Vorfahren Donischs wenig zu spüren. Der Urgroßvater war, wenn wir dem „Archiv für Familienforschung" folgen, Brauereibesitzer in Frankfurt a. d. O. und mit Johanna Luise Lehmann verheiratet. Während die Frankfurter Brauerei auf den jüngeren Sohn Hermann (verheiratet mit Dorothe Gerike aus Magdeburg) überging, wurde der ältere, am 15. 9. 1811 in Frankfurt geborene Ende 1840 in Thorn eingebürgert, wo er sich als Apotheker und Eigentümer des altstädtischen Grundstückes Nr. 53 etabliert hatte und später als Rentner lebte. In der altstädtischen evangelischen Kirche zu Thorn wurde er am 14. 9. 1843 getraut mit Wilhelmine Henriette Adelheid Wentscher, der Tochter des Gutsbesitzers auf Gostkowo, Friedrich Wentscher und der Dorothea geb. Bandtke. Als ältestes von zwölf Kindern aus dieser Ehe wurde am 27. 6. 1845 ein Sohn Friedrich Martin Oscar Donisch geboren, der als Hauptmann a. D. früh verstorben ist und am 29. 9. 1880 die Gutsbesitzerstochter Antonie Höltzel geehelicht hatte. Sein ältester Sohn war Max Donisch.

Verlassen wir hier die Feststellungen des Archives, denn darin finden wir nichts mehr, was für die musikalische Entwicklung dieses am 17. 7. 1881 zu Königsberg i. Pr. geborenen Sohnes wichtig wäre. Mit dem Vater, dem eben erwähnten Hauptmann a. D., zieht das musikalische Element in die Familie. Er spielt ausgezeichnet Klavier und nur beste Literatur; Beethoven und Chopin waren, je nach Stimmung, seine Lieblingsmeister. Schon mit fünf Jahren steht der kleine Max andächtig dabei und lauscht stundenlang dem Spiel, ja sogar den Übungen, der Klang allein fasziniert ihn, er wird des Zuhörens nicht müde.

Der Vater war ein ernster Mann, und er wird so manches Schwere seiner Gedanken, so wie es viele ähnlich veranlagte schon immer getan haben, in solchen Stunden in den alten Bechstein-Flügel mit hineingespielt haben. Die Mutter, die sich in ihren jungen Jahren mit Geschick und Erfolg schriftstellerisch betätigt und die ihn bis an ihr Lebensende angeregt und ermuntert hatte, war eine heitere Natur, und von ihr bekam Max Donisch die Gewandtheit der Feder mit, die sich in seinem späteren Leben als recht nützlich erweisen sollte. Sonst aber schlug er ganz nach dem ernsten Vater, jedoch nicht etwa so, daß er nicht gern gesehen hätte, wenn andere fröhlich waren; im Gegenteil, er liebte es, er konnte, wie nahe Familienangehörige aus der Zeit berichten, „das Leichtlebige nur nicht selbst ausführen". Diese Erkenntnis überschattete, wie er des öfteren selbst zugab, auch noch seine späteren Lebensjahre.

Im Klavierspiel betätigte er sich schon, bevor er eigentlichen Unterricht erhielt, der erst mit zehn Jahren begann, aber bald der Unterweisung im Violinspiel wich. Im Alter von zwölf Jahren spielte er schon in den öffentlichen Schülerkonzerten des heute noch existierenden Berliner Musikkonservatoriums Max und Paul Heller. Bei einer solchen Gelegenheit hörte ihn der damals berühmte Geiger Florian Zajic und unterrichtete ihn weiter. Der junge Max spielte bei solchen Konzerten stets auswendig und, wie von damaligen Zuhörern berichtet wurde, mit erstaunlicher Sicherheit und ohne jedes

Lampenfieber. Im häuslichen Kreise — die Familie war 1890 von Königsberg nach Berlin übersiedelt — wurde weiterhin viel und gute Hausmusik getrieben, an der auch eine Frau von Hake, verw. Burmester, als Sängerin tätigen Anteil nahm. Dieser Umstand mag mitbestimmend gewesen sein, daß Max Donisch schon früh, gewissermaßen im Unterbewußtsein, so manches Unerläßliche über die Führung der Gesangstimme aufgegangen ist, das sich später kaum erlernen läßt. So konnte es nicht ausbleiben, daß der Knabe sich an sein erstes Lied machte, nachdem als zeitlich erste Komposition 1889 eine Polka entstanden war, die „allgemeinen Beifall fand". Auch den Text dichtete er schon selbst. Obwohl aus Kinderhand, sei er doch hier angeführt, weil etwas daraus hervorleuchtet, das so charakteristisch ist für den späteren reifen Menschen Donisch: die Bescheidenheit und der Respekt vor einer schöpferischen Leistung, wie er in den Worten zum Ausdruck kommt: doch ach, ich bin kein Dichter, denn 's Reimen ist Natur. Die beiden Verslein, deren Melodie und Begleitung nicht mehr vorhanden sind, lauteten:

> Ich sollt' dir komponieren ein Liedchen zart und fein,
> So recht zum Tremulieren sollt' es geeignet sein,
> Doch ach, ich bin kein Dichter, denn 's Reimen ist Natur,
> Drum mach' ich mir es leichter, und du singst einfach nur:
> Tralleralleralleralera usw....
>
> So kannst du immer singen so recht nach Herzenslust,
> Laß in die Lüfte klingen die Tön' aus voller Brust.
> Wenn auch die andern denken: das hat ja keinen Sinn,
> So laß dich drum nicht kränken und singe weiterhin:
> Tralleralleralleralera usw....

Auf Zajic folgte als Lehrer noch Joachim; der Unterricht hat aber nur kurze Zeit gedauert, da er dem jungen Max aus irgendeinem heute nicht mehr bekannten Grunde durchaus nicht zusagte. Auch ließ das Gymnasialstudium, noch weniger die Fähnrichszeit, keinen Raum mehr für die Beschäftigung mit der Musik.

Aber der Leutnant Donisch, der er seit 1901 ist, findet wieder Zeit zum Komponieren. Sein anfänglich durch Selbstunterricht, dann bei Scharwenka errungenes technisches Wissen scheint so gründlich gewesen sein, daß er kaum eines Instrumentes bedarf und sehr bald völlig frei vom Klavier seine Gedanken zu Papier bringen kann. Bei einem Regimentsfeste hört Paul Lincke, der damals schon sehr bekannte Komponist und gleichzeitige Verleger, das „Nordische Capriccio" des inzwischen zum Oberleutnant avancierten Max Donisch. Mit dem offenen Ohr und der prächtigen Kameradschaftlichkeit, die Paul Lincke von jeher zu eigen waren, läßt dieser das Werk auf seine Kosten drucken. Am 30. März 1912 schreibt er an den musischen Offizier:

> Ihre werten Zeilen und Ihr schönes Werk befinden sich in meinen Händen. Ich habe die Partitur nochmals eingehend studiert und kann Ihnen nur zu dieser gelungenen Arbeit gratulieren. Ich habe folgenden Plan damit:

Es folgt dann ein ebenso praktischer wie großzügiger Vorschlag, das Werk bekanntzumachen, doch zog sich die Sache noch etwas hin; in Leipzig streikten die Drucker und was sonst noch an Mißwende sich in den Weg stellte. Am 22. Juni 1914 ist es endlich so weit, daß der Apollo-Verlag (Lincke und Rühle) Donisch nach Sondershausen schreiben kann, daß per Kreuzband ein Exemplar seiner Komposition abgegangen sei. „Wir werden den Sommer dazu benutzen, gehörige Reklame bei den großen Orchestern zu machen, damit es dann im Winter recht oft auf den Programmen erscheint"... Sechs Tage später krachen die Schüsse von Sarajewo, und sechs Wochen darauf führt Donisch ein Bataillon im Westen. Dann kommt er nach Südrußland, wo er bei Zamosch als Verwundeter in Feindeshand fällt und in Gefangenschaft gerät. Ein Fluchtversuch mißlingt, und nun beginnt eine Zeit namenloser Martern. Er wird von einem Gefangenenlager ins andere verschleppt und kommt als Kettengefangener in ein Zuchthaus. Ernährung, Behandlung und Lebensbedingungen sprechen jedem menschlichen Empfinden Hohn. Das Ungeziefer müssen sich die Gefangenen buchstäblich von den Gliedern streifen, und die Kost ist derart ekelerregend, daß sie zum Grund von Donischs späterem Magenleiden wird, das fünfundzwanzig Jahre später zu dem viel zu frühen Ende führt. Dann erfolgt die Verurteilung zum Tode. Tagtäglich erwartet er die Vollstreckung des Urteils, da retten ihn österreichische Kameraden vor dem Schlimmsten. In dem nun folgenden Lager von Omsk hatten es die Gefangenen etwas besser, und schon erwacht in Donisch wieder der Schaffenstrieb und, angeregt durch den eigenartigen Rhythmus der Wasserpumpe unter seiner Zelle, beginnt er die Komposition einer — Fastnachtsouvertüre! Auch eine Sinfonie in C-dur entsteht hier, aber die längst entwohnte und bitter ernst genommene Arbeit strengte ihn so an, daß er gefährliche Herzzustände bekommt, die seine Kameraden mit Angst und Sorge um ihn erfüllen. In der Gefangenschaft entstehen noch zwei Männerchöre „Vorfrühling" und „Der Landsknecht", die von seinen Kameraden dort einmal mit großer Begeisterung aufgeführt werden können.
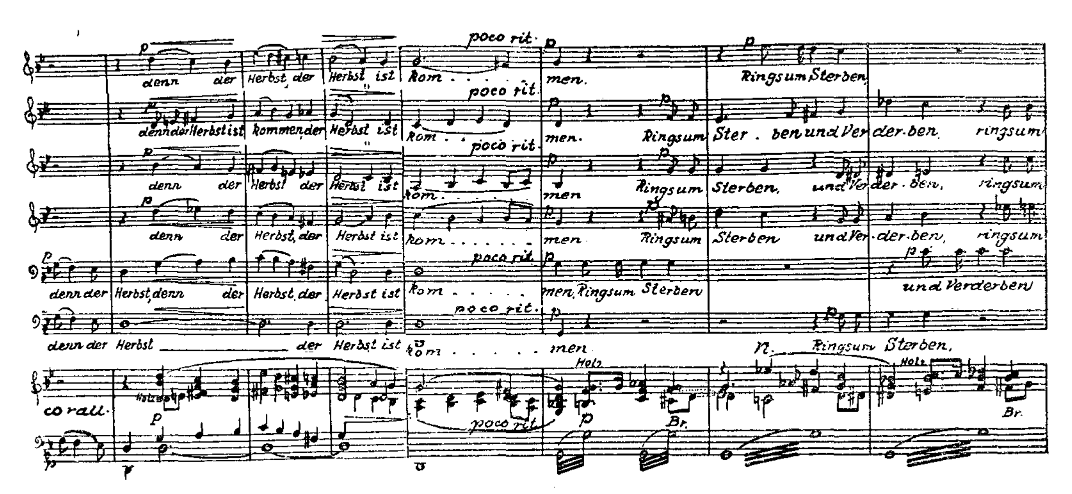
Inzwischen lernt er eifrig russisch und türkisch, um seine zweite Flucht vorzubereiten, die diesmal,

bis aufs kleinste ausgedacht, auch gelingt. Als russischer Pope verkleidet kann er endlich, allerdings unter wochenlangen, unsäglichen Schwierigkeiten, die ersehnte Freiheit und den heimatlichen Boden erreichen. Seine Kompositionen kamen in die Kuriermappe und zu falschen Akten...
Nur einige Wochen verbrachte er im Urlaub in Ems, um sich dann wieder an die Westfront zu melden. Nach dem Zusammenbruch nahm er, nachdem er noch die Abwicklung seines Regiments in Sondershausen gemacht hatte, seinen Abschied. Und nun entstand eine Reihe neuer Kompositionen, Lieder mit Klavier, Orchesterlieder, eine Romanze für Violine und Klavier und anderes. In den bekannten „Lohkonzerten" war er auf den Programmen ein stetiger und eindrucksvoller Vertreter seiner durchaus persönlich gehaltenen Musik. Max Chop, der damals vieles von ihm hörte, überredete ihn, nach Berlin zu übersiedeln. Lesen wir das Gutachten, das er über die ihm zur Einsicht vorgelegten Werke damals gefällt hat:

> Herr Hauptmann Donisch, Sondershausen, hat mir eine Reihe seiner Orchesterkompositionen in Partitur, wie auch Lieder zur Prüfung vorgelegt. Aus ihnen spricht außergewöhnliche musikalische Begabung, sicheres Gestaltungsvermögen, gesunde melodische Eingebung, Sinn für Farbengebung und Beherrschung der instrumentalen Ausdrucksform — nicht im Sinne eines Musikliebhabers, sondern eines Musikers, der auf Grund ernster Studien eine feste, selbständige Stellung zur Kunst gewonnen hat.
> Berlin, den 26. Oktober 1919.
> (gez.) Max Chop, Professor.

Bevor er endgültig nach Berlin übersiedelte, nahm er erneut Unterricht, und zwar bei Hugo Kaun. Als Donisch ihm einige seiner Kompositionen vorlegte, brummte dieser: „Was wollen Sie eigentlich von mir? Was soll ich Ihnen denn noch beibringen?" Aber der Unterricht hat ihm doch viel genützt, hat seine Hand gelockert, besonders im Chorsatz. Aus dieser Zeit stammen denn auch einige vortreffliche Männerchöre („Paßwanderung", „Kopf hoch", „Irgendwo" u. a.). Nun ließ er seine Familie nach Berlin kommen und begann, da eine Majorspension schließlich noch kein Ministereinkommen ist, mit Lehrkursen, die in verschiedenen Stadtteilen eingerichtet worden waren und in denen Konservatoriumsleiter und Musiklehrkräfte ihre Kenntnisse auffrischen konnten. Ihm bangte etwas vor der Aufgabe, die er, der Major aus der Provinz, sich gestellt hatte. Aber die Sache ging gut, und bald merkte er, daß er seiner Hörerschaft allerhand zu geben vermochte. Nach und nach kamen auch Privatschüler, außerdem wurde er Musikreferent an den „Signalen", später an der „Allgemeinen Musikzeitung" und Hauptreferent am „Tag". Aber gleichen Schritt mit diesen Verbesserungen seiner Lage hielt auch die Zerrüttung unseres Vaterlandes, und das Gespenst der Inflation tauchte auf und ließ alles heute Erworbene morgen schon in Nichts zerrinnen. Da sollte ihm der Auftrag einer bekannten Filmfirma Rettung bringen. Wochenlang arbeitete er an der Musik zu einem ausgedehnten Kulturfilm; aber als sie fertig war, ließ ihn die betreffende Firma im Stich, und alles war umsonst gewesen, materiell umsonst gewesen; in der Kunst wird keine Arbeit vergeblich geleistet.

Und nun beginnt in Donischs Schaffen die Zeit einer Edelreife, der wir jene Stücke verdanken, die die Musikwelt aufhorchen ließen und die seinen Namen auch im ganzen Reich bekanntmachten. Da ist in erster Linie zu nennen die lyrische Kantate „Das Gleichnis", ein Stück, das wir heute nur mit tiefer Rührung betrachten können als den Gruß eines uns Vorausgegangenen aus einer fernen Welt der Schönheit und der Reinheit. Das „Gleichnis" ist nicht nur bemerkenswert an sich, sondern auch deshalb besonders aufschlußreich, weil sich in ihm Künstler und Mensch Donisch in vollendeter Harmonie die Hände reichen. Kein noch so liebender Freund könnte ihn besser schildern, als er es in diesem Werk selbst getan hat.
Kraftvoll und edel geformt bereitet ein kurzes Orchestervorspiel den Hörer auf den Einsatz des Chores vor, der in herbstlicher Klarheit und Wehmut von dem Vergehen in der Natur kündet. Das Notenbeispiel der Stelle: „Denn der Herbst ist kommen. Ringsum Sterben und Verderben", mag zeigen, mit welch einfachen Mitteln hier tiefe Wirkungen erzielt werden, weil nichts Gekünsteltes, nichts Unechtes dabei ist. (Siehe Seite 284.)
Über eine machtvolle Steigerung des Chores gelangen wir zu dem herrlichen Altsolo: „Das ist der Erde Leid und Los", das abgelöst wird von einem der schönsten Einfälle in Donischs ganzem Schaffen, dem Sopransolo mit Frauenchor: „Es ist ein Schnee gefallen..." Das lichte Fis-dur dieses volksliedartigen und doch so feingeschliffenen Chores auf den düsteren b-moll-Schluß des vorhergegangenen Stückes ist eine jener Kontrastwirkungen, über die nur der reife Meister verfügt. Eine Noblesse und Herzenswärme strahlen aus diesem Stück, die den unverdorbenen Hörer mit Ergriffenheit und Freude erfüllen muß. Der zweite Teil schildert das Wiedererwachen des Frühlings in der Natur und in uns mit einem dem Anfangschor zuerst angeglichenen



Chorsatz, der sich breit und wuchtig steigert und machtvoll ausklingt. Prachtvoll der Chor nach dem innigen Sopransolo: „Wie bin ich doch so freudevoll", in ihm wiederum ein wundervoller Höhepunkt: „Fahr hin, du Qual, ich lebe, lieb' und wandere." Das Duett für Sopran und Alt wird abgelöst von dem visionären Schlußchor:

„Und naht die letzte Reise
zur todesdunklen Fahrt —
ich singe doch und preise,
was mir beschieden ward.
Der Herr der Welt, wie's ihm gefällt,
hat schon ein Bettlein mir bestellt,
darin ich ruh' und schlafe."

Hier ist die Musik schon ein Wissen um jene Weltenweiten, in die er nun eingegangen ist. Freilich traf er auch auf ein meisterliches Buch, das des Dichters Adolf H o l st.

Bevor er zu dieser Reife gelangte, hat er sich mit den verschiedensten Formen der Musik befaßt. In allen Kompositionen aus jener Zeit finden sich aber schon Züge von starkem Persönlichkeitswert. Daher auch die formale Geschlossenheit, die, da ja eine Komposition stets ein Abbild ihres Schöpfers darstellt, weil sich die Kunst keine Lüge gefallen läßt, für Donisch auch als Mensch so charakteristisch war. Juvenals Wunsch: „mens sana in corpore sano" lautete für Donisch, es möge in einer gesunden Form eine gesunde Musik wohnen, wobei wir bei seiner Stellung zur Kunst gesund = schön setzen können. Er hätte es nie fertiggebracht, etwa um einer Textillustration willen eine „interessantere" Harmonie zu wählen, die seinem Schönheitsideal und folglich -gesetz widersprochen hätte. Wie sehr ihm die ehernen Gesetze der klassischen Form in Fleisch und Blut übergegangen waren, zeigen seine Kammermusik und seine Sinfonie. Sie zeigen aber auch, wie gerade diese harte und immer wieder allein zum Ziele führende Schule ihm die Möglichkeit schuf, sich später mit vollendeter Freiheit in dieser Form zu bewegen. Ganz im klassischen Stil gehalten ist noch das frühe c-moll-Quartett und in gewissem Sinne auch die Sinfonie, die, wie wir schon wissen, in der Gefangenschaft zu Omsk entstand. Aber der langsame Satz, der sich aus einem unmittelbar ans Herz greifenden Thema machtvoll entwickelt, und das sieghafte Finale, das unter Zurückgreifen auf das abgewandelte träumerische Hauptmotiv des ersten Satzes in Zuversicht und Verklärung ausklingt, sprechen schon die Sprache des zielbewußten und geläuterten Musikers. Diese Sprache bleibt immer geschmackvoll und vornehm, auch wo Donisch einmal der fröhlichen Muse den Arm bietet, wie im schon erwähnten „Nordischen Capriccio" oder dem „Bauerntanz". Gerade in diesem zeigt sich der wahrhaft deutsche Humor seiner engeren Heimat, wie auch im Trio und in der Koda schon hübsche Instrumentaleffekte auffallen.

Auf der Stufe der Meisterschaft angelangt, sehen wir Donisch in dem zweiten, vielgespielten a - m o l l - Q u a r t e t t. Schon ein Blick in die Partitur genügt, um zu verfolgen, wie stetig er sich weiter entwickelt hat, wie stetig und wie konsequent! Er hat lang daran gearbeitet; etwa drei Jahre, allerdings mit Unterbrechungen, denn das ruhige Arbeiten „und sonst nichts tun" war ihm ja nie vergönnt gewesen. Aber der Hörer merkt nichts von der Länge der Zeit noch von den Unterbrechungen. Der resolute Hauptsatz mit seinem bildschönen ersten Seitenthema, das poesievolle und doch völlig unsentimentale Andante und der von kraftvoll-männlicher Heftigkeit durchpulste Schlußsatz, die zusammen vermitteln den Eindruck eines in sich geschlossenen Kunstwerkes von nicht alltäglichem Vorkommen. Auch zeigt sich gerade in dieser Arbeit aufs glücklichste der ehemalige Geiger, der so für das Instrument zu schreiben vermag, daß jede Kammermusikvereinigung mit Freuden nach diesem Quartett greifen kann.

Aber die heimliche und große Liebe Donischs gehört doch der menschlichen Stimme, dies beweisen seine Chorwerke und seine vielen Lieder, seien es Orchestergesänge, Männerchöre oder schlichte Lieder mit Begleitung des Klaviers. „Begleitung" ist eigentlich nicht ganz zutreffend, denn der Klavierpart, obwohl nie die Stimme erdrückend, ist fast stets von absoluter Selbständigkeit und der Satz auch für dieses Instrument — wie das aus seinen Klavierstücken ersichtlich — gekonnt und dankbar. Und wie so viele Meister des Liedes, hat auch er seinen Lieblingsdichter: Adolf Holst. Ein halbes Leben lang haben die beiden zusammengearbeitet, und es kann wohl von einer Freundschaft gesprochen werden; die wirkte sich aber eigentlich nur im Schriftwechsel aus, gesehen haben sie sich wenig. Holst war Erzieher der Bückeburger Prinzen und lebt heute noch, nachdem er vor kurzem seinen siebzigsten Geburtstag feiern konnte, zurückgezogen in jener stillen Stadt. Die feinsinnigen, viel zu wenig bekannten Gedichte von Holst kamen vielen Seiten in dem Menschen Donisch entgegen, und so ist es durchaus verständlich, daß gerade ihre Vertonungen zu seinen glücklichsten lyrischen Schöpfungen gehören, so „Das Gleichnis", die prächtigen „Spielmannslieder", die „Zwei ernsten Gesänge", die „Fünf Lieder für eine mittlere Stimme" und noch viele weitere, in anderen Zyklen verstreute. Man kann bei Donisch nicht — man soll es überhaupt nicht — die bequeme Klassifizierungsmethode anwenden, um ihn irgendwo unterzubringen und ihn z. B. auf eine Linie stellen, die man sich etwa als zwischen Robert Franz und Hugo Wolf gezogen vorzustellen hätte, denn die Allzujungen würden ihn als zu „romantisch" und die Allzualten als zu „modern" ablehnen. Er hat nun einmal seine eigene Note, und deren hervorstechendste Eigentümlichkeit ist es, daß er sich nicht vor der Melodie scheut und weder dem Dreiklang noch dem verminderten Septakkord aus dem Wege geht, wenn er ihm in der Begleitung am Platze scheint. Es gregorianerlt nicht bei ihm, und er kommt uns nicht dorisch, er singt, wie einem deutschen Mann, der viel Leid und Freud erfahren, zumute ist, wenn er einmal singen will. Bevor sein Opernschaffen berührt wird, möge hier ein Verzeichnis seiner hauptsächlichsten Werke Platz finden:

Orchesterstücke:
(Fest-) Ouvertüre
Kindersuite
Bauerntanz
Sinfonie G-dur
Dramatische Ouvertüre
Nordisches Capriccio

Lieder mit Orchester:
a) Fünf Lieder zu Gedichten von Minna Bachem-Sieger
b) Vier Spielmannslieder zu Gedichten von Adolf Holst
c) Drei Gesänge für Bariton:
Hochsommernacht
Der Soldat
Sturm

Kammermusikwerke:
Romanze für Violine und Klavier
Streichquartett in c-moll
Streichquartett in a-moll
Drei Intermezzi für Klavier

Chorwerke:
Das Gleichnis, lyrische Kantate für Sopran und Altsolo, Chor und Orgel
Der Herbst (Männerchor, Altsolo, Orchester und Orgel)
Morgenpsalm (Männerchor, Sopransolo, Orchester und Orgel)
Traumsommernacht (Männerchor, Streichquartett, 3 Hörner, obl. Flöte und Klavier)
Abendlied (Männerchor oder Doppelquartett)
Vorfrühling (Männerchor)
Chor der Landsknechte (Männerchor)
Paßwanderung (Männerchor)
Kopf hoch (Männerchor)
Irgendwo (Männerchor)
Aus dem 91. Psalm (Frauenquartett)
Weihnachtslied (Frauenquartett)

Lieder:

I.

Drei Weihnachtslieder (Verlag Stahl, Berlin)
Legende (Ad. Holst)
Wiegenlied (Ad. Holst)
Wintertraum (Ad. Holst)
Lieder für eine mittlere Stimme (Verlag Stahl, Berlin)
Du sollst mich lieb haben (Holst)
Wenn unsere Liebe ... (Holst)
Wenn's nun so still in deiner Kammer wird (Holst)
Herberge zur Heimat (Holst)
Viele wandern durchs Land (Holst)
Zwei ernste Gesänge (Adolf Holst)
Heimweh
Vom Leide
Vier Lenau-Lieder
Vier Goethe-Lieder

II.

Zwei Lieder von Rud. Binding
Nachklang
Traumverkündung
Fünf Lieder für eine mittlere Stimme
Widmung (Holst)
Ich will der Leuchter sein (Holst)
Nach Hause (Holst)
Die du zu eigen dich gabst (Holst)
Vergessen (Holst)
Heimlich (Holst)

Vorsicht (Holst)
Was ich möcht' (Holst)
Nachtquartier (Holst)
Waldmärlein (Holst)
Im Garten in der Morgenfrüh' (Holst)
Lied für dich (Holst)
Nachtlied (de Dring)
Liebeslied (de Dring)

Vier Charakterlieder
Schicksal (H. F. K. Günther)
Stadtschreiber und Rittmeister (Münchhausen)
Kleines Liebeslied (Holst)
Der Bauer (Holst)

Opern:

„Soleidas bunter Vogel"
„Der Richter von Steyr"

Wer so gut für die Stimme zu schreiben, wer die Massen des Chors und die Farben des Orchesters so geschickt zu behandeln weiß, den muß es zwangsläufig zur Oper ziehen. So finden wir denn Donisch auch eines Tages bei der Arbeit an einer Spieloper, einem Einakter nach einem Märchen aus 1001 Nacht, der bei seiner Uraufführung im Stadttheater zu Rostock einen sehr starken Erfolg davontrug trotz seltsamer, das Ganze vernebelnder Regie, und vor allem trotz einem nicht sehr starken Buch. Einer Kritik über jene Aufführung sei nachstehendes Erfolgsattest entnommen; die „Rheinisch-Westfälische Zeitung" vom 29. 11. 1927 schrieb:

Wenn einem so wahrhaft liebenswürdigen Werk wie Donischs kleiner Oper „Soleidas bunter Vogel" in unserer heutigen, paprizierten Zeit ein solch starker Erfolg beschieden ist, wie das hier in Rostock der Fall war, dann geht daraus hervor, wie stark die Sehnsucht des Publikums nach wirklicher Herzenskunst ist... Donischs Musik ist liebenswert, wohlgekonnt, klangschön und melodienreich. Sie trägt ein durchaus neuzeitiges Gewand, ist aber doch mit der Bezeichnung „modern" zu verschonen, weil sie Persönlichkeitswerte birgt, die den Launen der wechselnden Richtungen nicht unterworfen sind. Schon die ersten Klänge, die lustige Charakterisierung des alten Gecken, der sprudelnde Dialog, die hübschen liedmäßigen Einfälle, die Soleida in den Mund gelegt sind, das Liebesduett und das tiefempfundene Schlußterzett, alles verrät die Hand des feingebildeten Musikers von Geblüt, der auch den guten Geschmack besaß, sich jeglicher „Orientalismen" zu enthalten.

Gewitzigt durch die Erfahrungen, die ein schwaches Buch einem Komponisten bereiten, schrieb sich Donisch das zu seinem zweiten Bühnenwerk, dem abendfüllenden Musikdrama „Der Richter von Steyr" selbst. Den Stoff entnahm er dem Roman „Stephana Schwerdtner" und gestaltete ihn packend und bühnenwirksam. Die Handlung spielt im 16. Jahrhundert, im Hintergrund Rom und Wittenberg, auf der Bühne glaubensstarke Menschen aus beiden Lagern. Heinrich, der Sohn des starren Lutheraners und Richters von Steyr, Stephana, das schöne und frommgläubige katholische Mädchen, das nur Gutes tun will, und der Richter selbst werden einander gerade durch ihre Charakterstrenge zum Verhängnis: Heinrich ersticht Stephana, die er liebte, die aber sein Vater, um ihn vor der „Hexe" zu retten, vor ihm verleumdet hat, und der Vater muß seinen eigenen Sohn zum Tode verurteilen, den sein Freund im letzten Augenblick vor dem Henker rettet, indem er seine Soldaten auf ihn anlegen und ihn erschießen läßt.

Einige Zeilen aus der vorletzten Szene mögen die Größe des Stoffes und auch die Meisterung der Sprache dartun:

Händel (der Richter, als das Volk und die Ratsherren murrend das Urteil verlangen):

So werde das Gesetz erfüllt! Doch nicht
(in wildem Grimme zu den Ratsherren gewandt)
weil ihr und dieses Volk es wollen, sondern
weil das Gesetz es verlangt,
vor dem alle Bande,
selbst die heiligsten des Blutes, nichtig sind!
(Er ergreift das Schwert.)
Steyrer!
Er hat das Mädchen geliebt,
doch ich, ich klagt' sie bei ihm an,
bis daß sein Herz
ward angesteckt von diesem Haß!
Den Dolch, den er geführt, den schliff ich selbst.
Sein war die Tat,
doch mein der Wille!

Und die Musik? Im engsten Kreise hat er sie einmal vorgespielt; der Eindruck war so stark, daß lange nachher nicht gesprochen wurde. Sie vereint all das, wovon in diesen, ach, so wenig erschöpfenden Zeilen die Rede war: dramatische Wucht, Schönheit der Melodie, gestraffte vornehme Haltung, lautere Gesinnung, schlichte Volkstümlichkeit, und alles ruhend auf einem Unterbau von grundsolidem Können. Vieles davon ist schon auf dem Krankenlager geschrieben worden, mit jener zähen Energie, mit jenem künstlerischen und menschlichen Verantwortungsbewußtsein, das untrennbar von dem Menschen und Soldaten Donisch war.

Ja, über den Menschen Donisch ließe sich noch viel sagen neben diesem starken Verantwortungsgefühl. Es ließe sich vor allem das Hohe Lied von der Freundschaft und vom guten Kameraden singen. Es waren ihrer nicht viele, die sich Freunde von ihm nennen durften. Eine kühle Reserve, durchaus nicht unfreundlich, aber unmißverständlich, zog da eine scharf bewachte Demarkationslinie.

Er hatte eine feine Witterung für all das, was auf die eine oder die andere Seite jener Linie gehörte. Seine erstaunliche Menschenkenntnis ließ ihn nie im Stich. Dazu gesellte sich eine ruhige Bescheidenheit, die nicht nur seiner guten Erziehung entsprang, sondern dem Wissen um die Unzulänglichkeit alles Menschlichen, aber ausgewogen wurde durch ein ebenso ruhiges Selbstbewußtsein. Er war einer von denen mit dem Wahlspruch: „Mehr sein als scheinen." Ein weiterer Zug seines Wesens war, bedingt durch seine anderen Charaktereigenschaften, seine Zuverlässigkeit. Er hat kein ungehaltenes Versprechen mit ins Grab genommen. Und er konnte noch etwas, was auch zu den Seltenheiten gehört: er konnte dankbar sein.

An äußerer Anerkennung, die er nicht suchte, hat es Max Donisch nicht gefehlt, wenn sie in künstlerischer Hinsicht auch spät kam. Bei der Machtergreifung wurde er, der schon ein sehr alter Parteigenosse war, an den Rundfunk berufen, um später am Deutschlandsender Leiter der Abteilung Kunst zu werden; sein Wirken und Streben um eine würdige Programmgestaltung wird allen, denen das Wohl und Wehe unserer hehren Kunst am Herzen liegt, stets in dankbarer Erinnerung bleiben. Diese Tätigkeit wurde oft durch schmerzensreiche Wochen unterbrochen, verursacht durch das immer heftiger auftretende Magenleiden. Wer genau wußte, wie es um Max Donischs körperliches Befinden stand, mußte immer wieder aufs neue die unerhörte Energie bewundern, mit der er trotz allem seinen Dienst versah. Er war nie müßig. Von einer Dienstreise, die ihn nach Rom geführt hatte, zurückgekehrt, wurde er vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda mit der Führung einer Delegation nach Paris beauftragt. Aus dieser Reise entwickelte sich dann seine Tätigkeit für den „Internationalen Rat zur Förderung der Sing- und Sprechkultur", dessen Präsident er wurde, nicht vergessen werden wird seine Leitung des Internationalen Kongresses im Jahre 1938 in Frankfurt am Main und die der Arbeitstagung dieses Internationalen Rates im April 1940 in Wien.

Alles zusammenfassend behalten wir in der Erinnerung das Bild eines deutschen Menschen, wie er sein soll: Ein Charakter von peinlicher Sauberkeit, ein Mann in des Wortes bester Bedeutung und ein Künstler von starkem Eigenwert. Einer, der wieder einmal bewies, daß Flatterschlipps und Zechschulden, bequeme „Weltfremdheit" und ein Sonderkodex in Ehrensachen durchaus nicht Attribute des „Künstlers" zu sein brauchen. Er haßte diese asozialen Elemente aus tiefstem Grunde seines lauteren Herzens, ebenso wie ihm jede Sentimentalität und ungezügelte Phantasie zuwider waren.

Am 17. Juli wäre er 60 Jahre geworden. Er hat diesen Tag nicht erleben sollen. Hätte er ihn erlebt, wäre er den ihn erwartenden Ehrungen vielleicht mit den Worten aus dem Wege gegangen: „Ach, laßt man, ich fahre ein paar Tage weg."

So war Max Donisch, so liebten wir ihn, und so wird er in uns fortleben.

Die Uraufführung von Bruckners 7. Sinfonie

(mit einem bisher ungedruckten Brief des Meisters)

Von Alfred Orel, Wien

Den 5. September 1883 hatte Bruckner als letztes Datum an den Schluß der Partitur seiner 7. Sinfonie gesetzt. Zwei Jahre hatte die Arbeit an diesem Werk gedauert, das den Meister mit einem Schlag vor der Welt in die erste Reihe der Sinfoniker stellen sollte. Sogleich hatte sich der unermüdliche Josef Schalk an die Arbeit des vierhändigen Klavierauszuges gemacht, und als er im Frühjahr des nächsten Jahres nach Leipzig fuhr, war er eifrig bestrebt, mit der neuen Sinfonie in der Stadt der Gewandhauskonzerte seinem geliebten Meister neue Freunde zu werben und womöglich eine Aufführung des Werkes durchzusetzen. Bei dem fast sechzigjährigen Karl Reinecke, dem Dirigenten der Gewandhauskonzerte, war ein Erfolg wohl ausgeschlossen, aber am Stadttheater wirkte seit fünf Jahren der nunmehr achtundzwanzigjährige Artur Nikisch, der bis zum Sommer des Jahres 1873 Schüler des Wiener Konservatoriums gewesen war und als solcher wohl schon damals Bruckner kennengelernt hatte; denn Bruckner unterrichtete seit dem Jahre 1868 an dieser Anstalt Theorie[1]. Als Mitglied des Hofopernorchesters hatte Nikisch bei der Uraufführung der zweiten Sinfonie Bruckners mitgewirkt, die der Meister nach der Ablehnung des Werkes durch die Wiener Philharmoniker zum

[1] Das Datum des Austritts Nikischs aus dem Konservatorium ist den Jahresberichten des Konservatoriums entnommen. Zu Ende des Schuljahres 1872/73 legte Nikisch die Schlußprüfung als Geiger ab. In Riemanns Musiklexikon ist das Jahr 1874 angegeben. Absolut unrichtig ist die Angabe Max Auers in seiner Bruckner-Biographie (Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien 1934), daß Nikisch im selben Jahre, als Bruckner nach Wien kam, das wäre also 1868, „bereits die Kompositionsklassen des Wiener Konservatoriums absolviert hatte" (a. a. O. S. 172); denn Nikisch war damals erst 13 Jahre alt.

Abschluß der Weltausstellung am 26. Oktober 1873 dank der Unterstützung des Fürsten Liechtenstein hatte veranstalten können, und er bekennt selbst, daß das Werk damals schon jene Begeisterung in ihm erweckte, „die ich jetzt, nach 46 Jahren, noch ebenso für sie und ihre Schwestern empfinde“ [2]).

Josef Schalk hatte die Absicht, in Leipzig die 7. Sinfonie mit Ferdinand Löwe vierhändig vorzutragen. Als Löwe am Kommen verhindert war, trug sich Nikisch an, für ihn einzuspringen. Josef Schalk schreibt darüber selbst an seinen Bruder Franz am 30. März 1884: „Mit Freuden ging ich darauf ein und ließ schon gestern die Programme drucken. Wir kamen aber erst gestern nachmittag zu einer Probe und auf einmal erhielt der ganze Plan eine totale Wandlung. Kaum hatten wir den ersten Satz der 7. gespielt, fing der sonst so ruhige und gesetzte Nikisch Feuer und Flamme; Du kannst Dir denken wie dies meine eigene Begeisterung schürte. In einem seeligen Taumel wiederholten wir sogleich den ganzen Satz. ‚Seit Beethoven nichts auch nur ähnliches geschrieben worden. Was ist da der Schumann! etc. etc.‘ ging es in einem fort. Du kannst Dir denken, wie ich mich auf die Wirkung des 2. Satzes freute und kaum waren wir fertig (wir spielten in Nikischs Wohnung ganz allein und ungestört) sagte Nikisch: ‚Ich werde Ihnen einen ehrlichen Rat geben und zugleich einen Vorschlag machen. Die Sachen sind so ernst und großartig, daß ich mir von einem Klaviervortrag vor den Leipzigern nicht viel verspreche, lassen Sie also in Gottes Namen den Abend fallen. Dafür wird noch heuer im April oder anfangs Mai im Theater unter meiner Leitung ein großes Konzert zu Gunsten des Wagnerdenkmals stattfinden und ich gebe Ihnen hiemit mein heiliges Ehrenwort, daß ich diese Symphonie in sorgfältigster Weise vorbereitet zur Aufführung bringen werde. Ich halte es für mich von nun an für eine Pflicht für Bruckner einzutreten.‘ ... Noch abends hatte er mit Direktor Staegemann die Sache besprochen und soweit menschliche Voraussicht reicht, haben wir baldigst die Aufführung der 7. unter einem Taktstock wie der Nikischs ... Wie freue ich mich Bruckner diese Botschaft bringen zu können.“ (Franz Schalk [im folgenden „Sch.“], Briefe und Betrachtungen, Musikwiss. Verlag, Wien 1935, S. 42 f.) Nikisch, der bis dahin gar nicht die Möglichkeit gehabt hatte, in Leipzig eigene Konzerte zu veranstalten, setzte also bei seinem Direktor durch, daß dieser das Stadttheater für ein Konzert zur Verfügung stellte, dessen Ertrag dem Fonds zur Errichtung eines Denkmals für den im Februar des Vorjahres verstorbenen Richard Wagner zufließen sollte.

Auf die Mitteilung von diesem Plan antwortete Bruckner nach Ostern mit einem begeisterten Dankbrief (Anton Bruckner, Ges. Briefe Neue Folge [im folgenden „BrN.“] hersg. von M. Auer, Bosse, Regensburg 1924, Nr. 128), auch an Anton Vergeiner schreibt er am 25. April 1884 voll Stolz: „Vom Kapellmeister des Stadttheaters in Leipzig bekam ich ein Schreiben, er sei von meiner 7. Symphonie im höchsten Grade entzückt und wird im Mai d. J. ein Concert zum Wagner Denkmalfonde veranstalten, wozu meine Sinfonie aufgeführt werden wird. Er sagt, es wird seine Ehrensache in Zukunft sein, meine Werke aufzuführen“ (BrN. Nr. 129). Aus Mai wurde Juni, aber auch das nunmehr vorgesehene Datum der Aufführung (27. Juni) konnte aus verschiedenen Gründen nicht eingehalten werden, und auf eine Anfrage Bruckners (BrN. Nr. 133) teilt diesem Nikisch am 16. Juni mit, daß die Aufführung auf September verschoben werden müsse. Er ist aber „der Überzeugung, daß die Aufführung im September, zu Beginn der Saison, wo ganz Leipzig von den Sommerreisen wieder zurückgekehrt ist, einer allgemeinen Teilnahme sicher ist und durch ihren unzweifelhaften Erfolg die anderen Konzert-Direktionen sicher zur Aufführung veranlassen wird. Da Sie, verehrter Meister, im September auch noch Ferien haben, rechne ich mit Bestimmtheit darauf, Sie hier zu sehen. Es wird Ihnen hier gefallen; ich habe durch Vorspielen am Klavier schon so viel Propaganda für Sie gemacht, und der wunderbaren Symphonie so viel Freunde geworben, daß der Erfolg der Aufführung zweifellos ist“ (BrN. S. 336). Da Bruckner am Konservatorium und an der Hofkapelle Dienst zu machen hatte, konnte er ja nicht nach Belieben von Wien wegfahren, sondern mußte sich — wie er auch in seinem Briefe an Nikisch erwähnt hatte — von seinen „verschiedenen Vorgesetzten Urlaub erbitten“. Bruckner selbst teilt am 18. Juni die Verschiebung seinem getreuen Helfer Josef Schalk mit den Worten mit: „Liebster Freund, Edler Kampfgenosse! Herr Nikisch hat geschrieben: Das Konzert ist bis September verschoben. Aus welchem Grunde schreibt er nicht. Doch schwärmt er übers Werk“ (Sch. S. 43).

Schon am 27. Februar hatten Josef Schalk und Ferdinand Löwe im Wiener akademischen Richard-Wagner-Verein die 7. Sinfonie auf zwei Klavieren zum erstenmal einem größeren Kreis von Hörern zugänglich gemacht. Ein neuerliches Vorspielen durch diese beiden treuen Jünger gab Bruckner neue Erkenntnis und zeigt zugleich, wie er durch das Hören zu Änderungen veranlaßt wurde. Am 17. Juli schreibt Bruckner an Nikisch: „Letzthin wurde mir auf 2 Clavieren durch Herrn Schalk und Löwe das Finale der 7. Sinfonie gespielt, u. da sah ich, daß ich ein zu schnelles Tempo gewählt haben dürfte. Es wurde mir die Überzeugung, daß das Tempo sehr gemäßigt sein müsse, und oftmaliger Tempowechsel erfordert wird, was bei

[2]) Zitiert bei Max Auer, Anton Bruckner, Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien 1934, S. 173.

Hochdero Genialität wohl alles von selbst geschehen sein würde" (BrN. Nr. 134). Im Anschluß daran bittet Bruckner, zu den letzten zwei Proben zugezogen zu werden, „damit ich das Werk doch dreimal hören kann". Bruckner ist sich hier also wohl bewußt, daß die niedergeschriebene Partitur im Zusammenhang mit der Aufführung noch einiger Korrekturen bedürfe, ja daß sie mancherlei Anweisungen nicht enthalte, die allerdings ein wirklich künstlerischer Interpret wohl aus seinem eigenen Empfinden heraus selbst ergänzen würde. Bruckner war also durchaus nicht der Künstler, der unbedingt starr an seiner ursprünglichen Ansicht festhielt. Gerade bezüglich der 7. Sinfonie erzählt Anton Meißner (Göllerich-Auer, Anton Bruckner [im folgenden „G."], Bosse, Regensburg, IV/2 [1936], 133 f.), daß Bruckner nach seiner Vorlesung an der Universität mit ihm noch im Hörsaal verblieb und ihm Stellen aus diesem Werk in verschiedenen Fassungen vorspielte und ihn fragte, für welche er sich entscheiden solle. Sicherlich war das Urteil oder die Ansicht von Freunden und Jüngern nicht einfach maßgebend für Bruckner, aber man kann aus solchen Tatsachen sicherlich darauf schließen, daß er derartige Meinungen nicht einfach ablehnte, sondern wohl darüber nachdachte und sich dann dafür oder dagegen entschied. Auch von Hans Richter hatte er nach seiner eigenen Äußerung „gewisse Instrumental-Verdoppelungen gelernt, auf die ihn Richters Tadel mangelnder Effekte gebracht" (G. IV/2, 133). Noch am 5. November 1884 schreibt Bruckner an Nikisch: „Es ist in der Partitur vieles Wichtige nebst häufigem Tempowechsel nicht angemerkt" (BrN. Nr. 139). Gerade in agogischer Hinsicht war ihm anscheinend vieles so selbstverständlich, daß er es beim Niederschreiben der Partitur gar nicht aufzeichnete; erst beim Anhören des Werkes in der Darbietung von Interpreten, die sich streng an den Wortlaut der Partitur hielten, kam ihm zum Bewußtsein, daß die Partitur noch mancher klärender Ergänzungen bedürfe. Noch im März 1887 schreibt Bruckner an Louis Nicodé, als dieser die 7. in Dresden zum erstenmal aufführt: „NB. Am Schlusse des 2ten Satzes (Adagio) bei dem Tubensatze (der eigentl. Trauermusik) wirken drei Tacte vor Y vier Hörner fff geblasen viel besser als zwei" (BrN. Nr. 199). Ob es Hans von Wolzogen oder die Leipziger Universitätsstudenten waren, die Bruckner anläßlich seines Besuches der Bayreuther Festspiele im Sommer 1884 empfahlen, bei Nikisch eine weitere Verschiebung der Aufführung der 7. Sinfonie bis in die Zeit durchzusetzen, da der Universitätsbetrieb in Leipzig wieder nach den Ferien begonnen hätte, sei dahingestellt. Jedenfalls ersuchte Bruckner darum (vgl. BrN. Nr. 135), und Nikisch rückte — wie Bruckner am 13. September an den Münchener Intendanten Baron Perfall (Gräflinger, Anton Bruckner [im folgenden „Gr."], H. Hesse, Berlin 1927, S. 355 f.) — „auf Wunsch der deutschen Studenten" die Aufführung bis in den November hinaus und benützte die gewonnene Zeit, um durch weitere Vorführungen am Klavier dem Werk und damit Bruckner neue Anhänger zu werben. Der Kritiker des „Leipziger Tagblattes" Oskar Schwalm ließ Bruckner am 15. Oktober durch Nikisch mitteilen, daß er von der 7. Sinfonie „wahrhaft begeistert" sei und daß er „es als seine Pflicht hält, mit seinem ganzen Einfluß durch die Presse für Sie zu wirken" (BrN. S. 336).

Der November kam heran, und am 5. fragt Bruckner bei Nikisch an, ob das Konzert tatsächlich im November stattfinden werde. Wieder macht es ihm Sorge, daß er nur ja einen Urlaub erhalte, um den letzten Proben beiwohnen zu können: „Jedenfalls bitte ich sehr in dem Schreiben an mich den so gütigen Wunsch ausdrücken zu wollen, ich soll bei den zwei letzten Proben zugegen sein, damit ich um Urlaub ansuchen kann" (BrN. Nr. 139). Gleichzeitig werden in Bruckner aber auch Bedenken wach, es würde „die 7. Sinf. als Einführungswerk namentlich das Adagio nicht zu schwer zum Auffassen sein fürs große Publikum. (Die 4. romantische wäre wohl fürs erste Anhören verständlicher gewesen.) Bei uns im Wagnerverein wurde das Adagio der 7. erst nach wiederholtem Spielen (am Claviere) aufgefaßt. Vielleicht dürfen die wichtigsten Personen den Proben beiwohnen, auf daß die Auffassung erleichtert wird!" (ebenda). Inzwischen bereitete sich auch eine zweite Aufführung der 7. Sinfonie vor. Schon im August hatte Bruckner an Josef Dürnhofer in Perg geschrieben: „Wahrscheinlich wird nach Leipzig auch München daran kommen" (BrN. Nr. 135). Er hatte dann auch durch Baron Ostini, den er in Bayreuth kennengelernt hatte, an Hermann Levi in München, wo Ostini „große Anstrengungen machen" wollte (BrN. Nr. 136), eine Partitur der 7. Sinfonie gelangen lassen (BrN. Nr. 313). Ob Nikisch die eigene Partiturniederschrift Bruckners erhalten hatte, ist fraglich. Levi erhielt eine Abschrift zugesandt (Gr. S. 329, 330). Levi hatte Bedenken, das ganze Werk aufzuführen und schlug Bruckner vor, im nächsten Konzert nur das Adagio zu bringen. „Dieser Satz ist der einfachste und eindringlichste" (BrN. S. 313 f). Bruckner bat nun Levi am 8. Dezember, „nach eigener Überzeugung nur gnädig handeln zu wollen", er werde „stets mit allen Ihren Entschließungen einverstanden sein". Nur bittet er für den Fall, als tatsächlich nicht die ganze Sinfonie, sondern nur das Adagio aufgeführt würde, „das Publikum wissen zu lassen, daß der Grund der Nichtaufführung [der anderen Sätze] nicht an der Schwäche derselben liege". Wenn aber Levi bei seinem Entschluß bleibe, so werde er „augenblicklich nach Leipzig schreiben, mir die Stimmen zu retournieren! Der Herr Hofkapellmeister Nikisch ist ganz Enthusiast von derselben Sinfonie und bat

auch darum" (Gr. S. 321 f.). Bruckner hatte viel leicht schon die Hoffnung aufgegeben, sein Werk demnächst in Leipzig zu hören, da er sonst wohl kaum an Levi von einem Zurückverlangen der Stimmen geschrieben hätte. Oder wollte er aber durch diese Mitteilung an Levi nur die Münchener Aufführung ja nicht gefährden?

Zwei Tage später schreibt Nikisch an Bruckner, daß ihn die Vorbereitungen zur ersten Leipziger Tristan-Aufführung derart in Anspruch genommen hätten, daß das geplante Konzert auch im November nicht hatte stattfinden können, sondern nunmehr endgültig auf den 30. Dezember festgesetzt sei. Überdies ersucht Nikisch um endgültige Entscheidung, ob die 7. oder die 4. aufgeführt werden solle (BrN. S. 337 f.). Inzwischen war auch die Aufführung in München gesichert worden. Levi hatte am 30. November an Bruckner wegen der Aufführung des Adagios geschrieben (BrN. S. 313), am 13. Dezember aber schreibt Josef Schalk an seinen Bruder Franz, der damals gerade als Kapellmeister am Dresdner Residenztheater tätig war: „Lieber Franz! Heute habe ich Dir nichts als eitel Freude und Wonne mitzuteilen. Bruckner hat schon vor zwei Wochen einen Brief von Levi erhalten, der ihm die Aufführung seiner Symphonie für den März in München ... zusagt ... Ein zweiter Brief ... ist seither eingetroffen und die Aufführung ist sicher ... obendrein kommt gestern aus Leipzig die lakonische Nachricht: ‚Aufführung der Siebenten am 30. Dezember 1884'. Jetzt mußt Du vor allem trachten, was auch Bruckners Wunsch ist, daß Du zur Aufführung hinüberfahren kannst. Dein Direktor wird Dich doch für einen Tag auslassen!" (Sch. 47 f.) Ursprünglich gedenkt Bruckner schon Mitte Dezember nach Leipzig zu fahren, denn darauf bezieht sich der nachfolgende, in Wiener Privatbesitz befindliche Brief, den mir der Besitzer vor einigen Jahren freundlich zur Verfügung stellte:

„P T H[errn] v[on] Füssinger!
Edler Gönner!

Bitte sehr, wollen E W. gütigst meine Bitte beim löbl. Verein vertreten: es wolle der hochl[öbliche] Wagnerverein mich gütigst dem löbl[ichen] Wagnerverein in Leipzig anempfehlen, da ich Mitte d. M. dorthin abzureisen gedenke. Im Voraus dankend bin ich Euer Hochwolgeboren dankschuldigster A Bruckner. Bitte um Pardon wegen Papier etc. (da ich Sie nicht erwarten konnte mußte ich schreiben.) E dur (7.) Sinfonie zum Fonde des Meisterdenkmales."

Der Brief ist an den Bankbeamten Karl Fissinger gerichtet, der damals als Schriftführer des Wiener akademischen Richard - Wagner - Vereines wirkte. Bruckner war dem Verein schon im Gründungsjahr 1873 beigetreten. Im Kampf um die Anerkennung seiner Kunst fand bekanntlich Bruckner im Wiener Wagner-Verein treueste Gefolgschaft. Schon im November 1879 hatten Dr. Paumgartner und Felix Mottl die beiden Mittelsätze aus Bruckners 3. Sinfonie bei einem internen Vereinsabend vierhändig vorgetragen, im Februar 1880 waren die Mittelsätze aus der 4. Sinfonie gefolgt, auch das Streichquintett erklang hier zum ersten Male. Nach der Uraufführung der 7. Sinfonie wurde Bruckner am 22. Januar 1885 zum Ehrenmitglied ernannt.

Tatsächlich fuhr der Meister erst Ende des Monats nach Leipzig. Am 19. Dezember teilt er Nikisch mit: „Bereits habe ich meinen Urlaub in der Tasche und gedenke am 26. d. Abends mit dem Courierzuge der Nordwestbahn abzureisen, mit dem ich Samstag den 27. Dezember um 11 Uhr Mittags in Leipzig einzutreffen gedenke" (BrN. Nr. 142). Vielleicht wurde Bruckner durch den Umstand veranlaßt, die Abreise zu verschieben, daß am 22. Dezember Ferdinand Löwe und Joseph Schalk im Bösendorfersaal einen Konzertabend gaben, bei dem sie auf zwei Klavieren den ersten Satz aus der 4., den dritten Satz aus der 3. und die ganze 1. Sinfonie Bruckners zum Vortrag brachten; als Zwischennummer trug der aus der Lebensgeschichte Hugo Wolfs bekannte Sänger und spätere Finanzbeamte Richard Hirsch Wotans Monolog aus dem zweiten Akt „Walküre" vor (G. IV/2, 211).

Bruckner wohnte der Aufführung selbst bei und konnte am 24. Dezember an seine Schwester berichten: „Montag erhielt ich in Wien die größten Ovationen und einen herrlichen Lorbeerkranz" (BrN. Nr. 143).

Inzwischen traf noch ein Brief von Nikisch ein, worin er Bruckner mitteilt, daß für die Sinfonie fünf Proben vorgesehen sind; „ich glaube das wird genügen. Einige Stellen werden Sie ändern müssen in der Instrumentation, da sie unpraktisch geschrieben sind und nicht schön klingen. Wenn Sie schon Sonnabend kommen, haben wir ja genug Zeit die Änderungen vorzunehmen" (BrN. S. 338). Bruckner selbst hatte das Werk ja nie im orchestralen Gewande gehört und selbst in seinem Brief vom 5. November gefragt: „Wie klingt das Werk mit Orchester gespielt?" und am 19. Dezember: „Wie klingt die Sinfonie?" (BrN. Nr. 142). Was ist natürlicher, als daß sich bei den Proben manche Klangwirkungen herausstellten, die dem erfahrenen Dirigenten ungünstig erschienen. Welche Achtung Nikisch aber Bruckner entgegenbrachte, ergibt sich schon daraus, daß er die Änderungen nicht eigenmächtig vornahm, sondern damit bis zum Eintreffen Bruckners wartete. Ihm an Hand des lebendigen Klanges etwaige Vorschläge zu machen, bedeutete sicherlich keinerlei Eingriff in Bruckners künstlerische Absichten oder Selbständigkeit, sondern war geradezu Pflicht des Interpreten, der dem Werk und Künstler wirklich dienen wollte. Bruckner sollte ja selbst entscheiden und wenn er zur Überzeugung käme, daß der Klang

nicht seinen Vorstellungen entspreche, die Änderungen vornehmen. Dies ist ein Vorgang, der fast stets bei Uraufführungen zu beobachten ist.
Wie genau Bruckner überlegte und wie er durchaus nicht einfach nachgab, zeigt gerade die Einfügung des berühmten Beckenschlages am Höhepunkt des Adagios. Darüber schreibt Josef Schalk am 10. Januar 1885 an seinen Bruder Franz: „Du weißt vielleicht nicht, daß Nikisch den von uns ersehnten Beckenschlag im Adagio (Cdur $^{6}/_{4}$ Akkord) sowie Triangel und Pauken durchgesetzt hat, was uns unbändig freut" (Sch. 49). Schon die Freunde in Wien hatten also das Empfinden gehabt, daß die harmonische Wirkung des strahlenden C-dur-Klanges als Höhepunkt noch einer besonderen Unterstreichung bedürfe, die eben durch einen Beckenschlag erzielt werden könne. Allein Bruckner hatte dies offenbar in Wien abgelehnt. Vielleicht waren dafür die gleichen grundsätzlichen Bedenken maßgebend, wie später bei der 8. Sinfonie, bei der sich der Meister auch erst nach langen Überlegungen zur Einfügung einer Harfe in den Orchesterkörper entschloß. Denn die Harfe war doch ein Instrument des Opernorchesters, und nun sollte er sie in einer Sinfonie, dem Gipfelpunkt ernstester absoluter Musik, verwenden? Das gleiche gilt wohl von den Becken, die man allenfalls gar als Instrument der Militärmusik ansehen konnte. Wozu Bruckner aus rein gedanklichen Erwägungen heraus sich nicht hatte entschließen können, davon vermochte ihn nunmehr der tatsächliche Klang zu überzeugen; wie ihm seinerzeit durch den Vortrag der 7. Sinfonie auf zwei Klavieren die Überzeugung geworden war, daß er sich in der Wahl des Tempos geirrt habe, so überzeugten ihn nunmehr die Orchesterproben von der Notwendigkeit oder zumindest von dem Vorteil der Verstärkung der Höhepunktswirkung durch den Beckenschlag. Man erinnere sich nur, daß Siegfried Ochs bei der Berliner Aufführung im Jahre 1891 eine Pauke auf H einfügte und Bruckner davon so entzückt war, daß er dem Pauker 20 RM. als Anerkennung zukommen ließ und noch von Wien aus Ochs schrieb: „Dem Herrn Pauker meine Reverenz; den h-Wirbel werde ich nie vergessen!!!" (Bruckner, Gesammelte Briefe, Bosse, Regensburg 1924, S. 99.)
Ob Bruckner bei seiner Abreise aus Wien ahnte, daß er am Vorabend des Ereignisses stand, das endlich dem Sechzigjährigen den Weg in die ganze Welt bahnen sollte? — Am 28. Dezember erschien im Wiener „Salonblatt" eine Besprechung des Bruckner-Abends im Bösendorfersaal. Ein vierundzwanzigjähriger Künstler, der selbst unermüdlich um Anerkennung in Wien rang, der aber damals noch weit mehr in den Kampf mit sich selbst um den eigenen Weg verstrickt war, Hugo Wolf, legte hier ein glühendes Bekenntnis zu Bruckner ab, obgleich er noch weit von dem Verständnis seiner Kunst entfernt war, das ihn später im Jahre 1896 an Paul Müller schreiben ließ: „Nicht Meister, nein, will ohne Meister selig sein! Deshalb verachte ich aber die wirklichen Meister noch lange nicht; im Gegenteil habe ich einen gar gewaltigen Respekt vor Ihnen z. B. vor Bruckner, der freilich ein großer Meister vor dem Herrn und der einzige unter den Lebenden ist, vor dem ich mich beuge."
„Bruckner? Bruckner?", so schreibt er damals im Salonblatt, „wer ist er? was kann er? Solche Fragen kann man in Wien zu hören bekommen, und zwar von den Leuten, die regelmäßig die Abonnementkonzerte der Philharmoniker und auch der Gesellschaft der Musikfreunde besuchen. Trifft sich nun einer, dem der Name nicht ganz fremd ist, so erinnert er sich wirklich, daß Bruckner Professor der musikalischen Theorie am hiesigen Konservatorium ist, und Orgelvirtuose ergänzt vielleicht ein anderer und wirft dem Halbgebildeten einen triumphierenden Blick zu, während ein dritter bereits glaubt, ein vierter schon weiß, ein fünfter sogar behauptet und ein sechster endlich darauf schwört, daß Bruckner auch Komponist sei, freilich kein besonderer, kein klassischer Komponist; ein Kenner meint und schüttelt bedächtig sein weises Haupt, daß er kein formgewandter Komponist sei, ein Liebhaber beklagt die Verwirrtheit des musikalischen Ideenganges in seinen Kompositionen, ein anderer die schlechte Instrumentation, die Herren Rezensenten finden aber alles scheußlich, und somit basta... Bruckner, dieser Titane im Kampf mit den Göttern, ist nun angewiesen, vom Klaviere aus dem Publikum sich verständlich zu machen... Rohe Naturkräfte im Streite mit der geistigen Übermacht, oder, auf den Künstler übertragen, eine außerordentlich künstlerische Naturkraft, Frische und Naivität im Widerspruche mit dem musikalischen Bewußtsein, der Intelligenz, den Resultaten einer der Zeit gemäßen Bildungsstufe, das sind die Hauptmomente im Schaffen dieses Künstlers, die sich aber unglücklicherweise im Antagonismus befinden... Bruckner ringt noch mit der Idee und hat nicht den Mut, dieselbe an die Spitze zu stellen und so mit klarem Bewußtsein weiterzuschreiten. So schwankt er, halb in Beethoven, halb in den neuen Errungenschaften, wie sie in den symphonischen Dichtungen Franz Liszts ihren vollkommensten Ausdruck gefunden haben, zwischen diesen Beiden, ohne sich für den einen noch den andern entscheiden zu können. Das ist sein Unglück. Trotzdem aber stehe ich nicht an, die Symphonien Bruckners als die bedeutendsten symphonischen Schöpfungen, die seit Beethoven geschrieben worden sind, zu bezeichnen."
Zwei Tage später erklingt in Leipzig zum erstenmal das Wunderwerk der 7. Sinfonie im vollen Klangbild der Orchestersprache Bruckners. Allerdings mußten die Tuben durch Hörner ersetzt werden. Der Meister ist selbst bei den letzten Proben anwesend, um auf der einen Seite die Aufführung

genau seinem Willen gemäß zu gestalten, auf der anderen vielleicht noch kleine Änderungen vorzunehmen, die sich beim Vergleich seiner Klangvorstellung mit dem tatsächlichen Ergebnis der Niederschrift als notwendig erweisen sollten.

In Wien waren die Freunde im Geiste bei der Aufführung und warteten in höchster Spannung auf Nachrichten über das Schicksal, das dem Werk zuteil würde. Am 30. Dezember, also am Abend der Aufführung, schreibt Josef Schalk von Wien aus um ½11 Uhr nachts an seinen Bruder, der der Aufführung beiwohnte: „Eben warte ich sehnsüchtig auf ein Telegramm von Dir und ärgere mich, daß ich Dir nicht ganz bestimmt auftrug ein solches von Stapel zu lassen. Bruckner, dem ich schrieb, wird Dir mitgeteilt haben, daß ich von Dir auch einen möglichst ausführlichen Bericht für die ‚Deutsche Kunst- und Musikzeitung' wünsche, welche ich dem Kritiker Herrn v. Hartmann bereits sicher versprochen. Ich bitte Dich daher extra nochmals, daß du denselben abfaßt (abends hast du ja nach 10 Uhr noch Zeit genug) und denselben ehestens sendest. Ich rechne sicher darauf, sowie auf einen kürzeren für die Deutsche Zeitung. Ein Mißerfolg würde natürlich beide überflüssig machen. Hätte ich nur schon Nachricht. Es ist ein höchst peinigendes Gefühl zu wissen, daß die Würfel bereits gefallen sind, und werden meine Zweifel immer größer unter dieser Stimmung." Am nächsten Tag um 11 Uhr vormittags fügt Josef Schalk an: „Noch keine Nachricht! Du wirst mich doch den Sylvester nicht in Besorgnissen begehen lassen!" (Sch. 44.)

Am 3. Januar heißt es schon: „Endlich treffen Deine Hiobsposten nach und nach ein. Bruckner haben wir gestern abends vergebens am Bahnhof erwartet; er wird wohl heute sicher eintreffen oder schon hier sein. Ich werde ihn bestimmen, allen gegenüber sich befriedigt auszusprechen, sonst erleben wir's, daß sich der kleine Brucknerkreis in Wien wieder mehr zusammenzieht. Schreibe mir doch hauptsächlich noch über den Klang des Ganzen; über die Wirkung, die das Finale macht, hast Du gar nichts geschrieben. Deine Zweifel bezüglich der Instrumentation einiger Stellen sind vielleicht doch durch eine ganz vorzügliche Aufführung zu beheben" (Sch. 44 f.).

Was war geschehen? War Leipzig ein Mißerfolg gewesen? — Am 19. Januar 1885 schreibt Franz Schalk an seinen Freund Richard Spur: „Lieber Spur, hättest Du die Leipziger Aufführung selbst mitgemacht, Du hättest vielleicht Deinen Apostrophen einen noch dunkleren Ton gegeben. Ich werde die Stunde nie vergessen. Als ob die Symphonie den bloßen Mauern vorgespielt worden wäre, so war es, und einige Fachleute schnitten höhnische Gesichter dazu. Man konnte da von keiner bösen Influenz der Kritik reden. Es war der bloße Zeitgeschmack und die vielleicht alle Zeit existierende Unfähigkeit der Menge aufzufassen, die hier so traurig votierten. Sie müssen es gewöhnen, man muß es ihnen zum täglichen Brot geben, also Aufführungen über Aufführungen. Dann vielleicht! Das Beste was ich noch darüber hörte war, man müsse streichen — besonders im Adagio. Ich selbst hatte den unsäglichsten Genuß bei der Generalprobe. Am Abend war ich weniger empfänglich und mich stimmte die üble Physiognomie des Publikums sehr herunter. Bruckner war nach der Aufführung desparat. Nikisch stellte ihm die Geschichte von der günstigsten Seite aus dar: ‚Na, also gut!'" (Sch. 45 f.)

Nach diesem Brief scheint das Werk im Publikum keinerlei Widerhall gefunden zu haben. Sieht man aber die erschienenen Besprechungen an, so kann man von einem „Durchfall" wohl keinesfalls sprechen. In den „Leipziger Neuesten Nachrichten" schreibt Bernhard Vogel unter anderem, „daß die Zuhörer zu lautestem Applaus sich veranlaßt sahen, den Komponisten hervorriefen und ihm zwei mächtige Kränze spendeten... Das Werk selbst fordert höchste Bewunderung heraus..." Wenn auch im weiteren davon gesprochen wird, daß Bruckner „hier und da die symphonischen Fäden zu verwickelt" spinne, an anderen Stellen „zu aphoristisch" verfahre, so wird er doch als „höchst eigenartiger künstlerischer Charakter" bezeichnet. „Wenn man Einzelnes an ihm sich anders wünschte, so würde man von ihm verlangen, seiner Natur untreu zu werden" (G. IV/2, 214 f.). In der „Neuen Zeitschrift für Musik" werden an dem „zu lang ausgesponnenen" Werk neben „guten" Gedanken auch „recht viele triviale" festgestellt (G. IV/2, 216). Im „Musikalischen Wochenblatt" schreibt E. W. Fritsch, Bruckner wisse „wirklich etwas Eigenes und dabei Bedeutendes zu sagen, eine seltene Ursprünglichkeit der musikalischen Ideen zeichnet seine Werke aus". Das Adagio zeige „in der Erfindung der Hauptthemen wahrhaft Beethovensche Erhabenheit... Der anwesende Komponist wurde nach dem 4. Satz seines hochbedeutenden Werkes gerufen und mußte zwei Lorbeerkränze, eine verdiente Auszeichnung entgegennehmen" (G. IV/2, 216 f.). Daß Franz Schalk in der Wiener „Deutschen Zeitung" (vom 8. Januar 1885) günstig berichtete, kann nicht wundernehmen: „Von Satz zu Satz steigerten sich die Beifallskundgebungen und Enthusiasmus. Am Schluß erschien nach lang anhaltenden Rufen der Komponist und wurden ihm zwei Lorbeerkränze überreicht." Die „Kölnische Zeitung" schreibt: „Soll man den Eindruck kurz schildern, den das Werk hier [in Leipzig] hervorgerufen, so müßte man sagen: ‚Anfangs Befremden, dann Fesselung, dann Bewunderung, schließlich Begeisterung; das war die Stufenleiter'" (G. IV/2, 220).

Zwischen diesen Zeugnissen und dem brieflichen Bericht Franz Schalks an seinen Bruder scheint ein tiefer Widerspruch zu bestehen. Hervorrufen des

Komponisten, zwei Lorbeerkränze — Bruckner war nach der Aufführung ganz desperat. Bei näherer Betrachtung stellt sich die Uraufführung der 7. Sinfonie wohl ähnlich dar wie so manches Bruckner-Konzert in Wien und letztlich die meisten Konzerte, bei denen Werke zum erstenmal dargeboten werden, die klanglich und inhaltlich besondere Anforderungen an das Publikum stellen, besonders wenn es sich um Komponisten handelt, deren Schaffen noch im Brennpunkt des Streites der musikalischen Meinungen steht. Fast immer reicht in solchen Fällen der Widerhall im Publikum von begeistertster Zustimmung über kühle Teilnahmslosigkeit bis zur schärfsten Ablehnung. Bei der Gruppe der Anhänger macht sich die Begeisterung leicht in überschwenglichem Maße geltend, besonders wenn der Kampfgeist der „Jungen" — denn diese bilden ja in der Regel die Schrittmacher des gesunden Neuen — durch die Ablehnung der „Philister" aufgestachelt wird. Die Ablehnung der Gegner ebenso wie die Teilnahmslosigkeit der „Mittelpartei" geht wieder vielfach auf fehlendes Verständnis zurück, wobei allerdings nicht nur Unfähigkeit, sondern auch Mangel an Verständnisbereitschaft, ja auch bewußtes Verschließen des Inneren vor den Schönheiten des Werkes den Grund abgibt. Je nach der Einstellung des Berichtenden wird die Schilderung einer derartigen Aufführung ein verschiedenartiges Bild darbieten.

Bruckner-Aufführungen waren insbesondere in Wien zu Lebzeiten des Meisters musikalische Großkampftage. Ein kleiner Kreis von Freunden und Jüngern, die der Kunst des Meisters tiefste Ehrfurcht und wirkliches Verständnis entgegenbrachten, ein weiterer Kreis junger Leute, die vielleicht ohne tieferes Eindringen unwillkürlich von der Macht der Musik Bruckners ergriffen wurden, überdies auch solche, die ihre Anhänglichkeit an den Menschen Bruckner selbstverständlich auf seine Kunst übertrugen, dies war die eine „Partei". Auf der anderen Seite die überwiegende Mehrheit der Konzertbesucher, die aus Bequemlichkeit oder aus Unfähigkeit die Mühe nicht auf sich nahm, sich Neuem, Ungewohntem zugänglich zu erweisen (manchen mag die Ästhetik einer vergangenen Zeit tatsächlich so in Fleisch und Blut übergegangen sein, daß sie ehrlich nicht mitgehen konnten), endlich aber die auf Brahms und seine Umgebung eingeschworene gegenwagnerische Partei. Selten, sicher aber nicht in derartigen Kampfzeiten darf der äußere Erfolg eines Konzertes unbedingt als Maßstab für den Wert oder Unwert einer aufgeführten Komposition aufgefaßt werden, ja nicht einmal den wirklichen Widerhall in der Zuhörerschaft muß er anzeigen. Hugo Wolf, der später zu den unbedingten Anhängern Bruckners zählt, für den Bruckner schließlich „der Einzige unter den Lebenden" wird, vor dem er „sich beugt", schreibt z. B. noch am 15. Dezember 1891 an Emil Kauffmann: „Am vergangenen Sonntag wurde Bruckners I. Symphonie bei den Philharmonikern gespielt. Das Werk hatte, Dank der vortrefflich organisierten Partei — rasenden Erfolg. Bis auf das Scherzo und einiges aus dem ersten Satz verstand ich gar nichts. Ja, der letzte Satz hat mich geradezu empört. Es soll aber kolossal sein. In Gottes Namen; Spektakel war jedenfalls genug" (Hugo Wolfs Briefe an Emil Kauffmann, S. Fischer, Berlin 1903, S. 59 f.). Dies schreibt derselbe Hugo Wolf, der die Aufführung der 3. Sinfonie Bruckners ein Jahr zuvor als einen „Fest- und Freudentag" bezeichnet (a. a. O. S. 23).

Auch in Leipzig stand dem im Überlieferten verharrenden Großteil des Publikums — die Gewandhauskonzerte nährten damals ebenso wie die philharmonischen in Wien noch diese Einstellung — die junge „Fortschrittspartei" entgegen. Man darf aus dem anhaltenden Beifall am Schlusse des Konzertes und aus den beiden Lorbeerkränzen noch keineswegs auf einen vollen Publikumserfolg schließen; mit dem einen ehrten die Leipziger Universitätsstudenten den Meister — Bruckner hatte wohl gewußt, wie er die Jugend hinter sich hatte, als er um die Verschiebung des Konzerts bis zum Beginn des Universitätsbetriebes gebeten hatte —, der andere war vom Orchester gestiftet (BrN. Nr. 147), also letztlich von Nikisch. Die „Hiobsposten" Franz Schalks und die Mitteilung, daß Bruckner nach dem Konzert „desparat" war, lassen erkennen, daß der Beifall durchaus kein einmütiger war; im Gegenteil: Schalks Hinweis auf die „bloßen Mauern", vor denen die Sinfonie gespielt zu werden schien, läßt zumindest auf weitgehende Teilnahmslosigkeit eines Teiles der Zuhörer schließen. Daß dies von Bruckner nicht weniger als von Schalk empfunden wurde, kann nicht wundernehmen.

Konrad Fiedler, der wenige Monate später zum engen Bruckner-Kreis in München gehört, schreibt nach der Leipziger Aufführung, der er beigewohnt hat, an den Bildhauer Hildebrand: „Herzogenbergs finden sie scheußlich wagnerisch, formlos, bombastisch, unbedeutend usw.... Was nun aber an der Symphonie ist, möchte ich wirklich wissen; auch meiner Frau Erwartungen waren durch die Aufführung nicht ganz erfüllt; es ist unstreitig etwas Zerfahrenes und Zerrissenes darin, ein Mangel an Gestaltungskraft. Einen besonderen und bedeutenden Eindruck hat mir die Sinfonie aber doch gemacht, ein individuelles musikalisches Vermögen verratend. Wagnerisch kam mir nur die Instrumentation und gewisse Klangeffekte vor. Der Erfolg war so leidlich, aber nicht bedeutend" (zitiert G. IV/2, 278). Daß das Ehepaar Herzogenberg, die Freunde der Brahmsischen Kunst, das Werk ablehnten, ist begreiflich: und doch kann man auch da vorerst durchaus nicht von grundsätzlicher Böswilligkeit sprechen. Fiedler schreibt

in dem erwähnten Brief: „Herzogenbergs Kritik theoretisch, pedantisch, überzeugend in dem, was er sagte, dabei dem Zweifel Raum gebend, ob nicht trotz alledem die Sache gut sein könnte. Frau Lisls [Elisabeth Herzogenbergs] Kritik reizend und rührend, wie alles, was von ihr kommt, im Innersten bedauernd, daß sie nun doch einmal nicht anders könne, als die Musik schlecht finden, schmerzlich berührt, daß in der Welt solche Meinungsverschiedenheiten möglich seien und dabei doch unbewußt andeutend, daß ihre Natur noch ganz andere Organe des Verständnisses und des Genusses besitze, als diejenigen, die Leben, Verhältnisse und Umgebung in ihr entwickelt haben."

Schon am Vortage des Konzerts hatte Elisabeth von Herzogenberg an Johannes Brahms geschrieben: „Morgen wird eine vielgepriesene Manuskript-Symphonie von Bruckner gespielt. Was halten Sie von dem wunderlichen Mann?" Eine Woche nach dem Konzert schreibt sie wieder: „Unser Freund Hildebrand wird... Ihnen erzählen, wie aufgeregt wir hier waren über den Bruckner, der einem mit Gewalt aufgenötigt werden sollte, und wie wir uns sträubten gegen den Impfzwang. Wir mußten uns bittere Stachelreden gefallen lassen und Insinuationen darüber, daß wir nicht fähig seien, die Kraft herauszuwittern, wo sie in unvollkommenem Gewande in die Erscheinung trete... Nicht die fertigen Resultate in der Kunst seien das Interessante, sondern die hinter dem Kunstwerk verborgene treibende Kraft... Das hört sich theoretisch sehr schön an, aber praktisch handelt es sich immer wieder um die Wertschätzung eben dieser treibenden Kraft, und wenn die keine sehr hohe ist, so kann man doch nicht anders, als sich ablehnend verhalten... Wenn Bruckner die ‚Kränze' geschrieben hätt', oder ‚Liebesbotschaft', oder die ‚Liebende schreibt', oder ‚Abenddämmerung' [Lieder von Brahms], dann wollt' ich mir die Symphonie noch sechsmal anschauen, ob nicht doch ein verborgenes Goldstück herausfallen müßte; aber die Sache liegt doch wohl so, daß, wer das Eine könnte, das Andre nicht mehr verbräche!" Sechs Tage später heißt es wieder: „Seien Sie noch ganz gut, und wenn Sie schreiben, sagen Sie ein Wort über Bruckner. Sie denken doch nicht, daß wir Sie ausspielen und dann hingehen und sagen: Brahms hat uns recht gegeben. Wir wollen fein für uns behalten, was Sie etwa sagen, aber wir brauchen ein Wort zur Beschwichtigung eigener Gedanken."

Endlich entschließt sich Brahms, auf die Bruckner-Frage zu antworten: „Ich begreife: Sie haben die Symphonie von Bruckner einmal an sich vorübertosen lassen, und wenn Ihnen nun davon vorgeredet wird, so trauen Sie Ihrem Gedächtnis und Ihrer Auffassung nicht. Sie dürfen dies jedoch; ...übrigens sind eine Symphonie und ein Quintett von Bruckner gedruckt. Suchen Sie sich Einblick zu verschaffen, Ihr Gemüt und Urteil zu stählen — mich brauchen Sie gewiß nicht." (Die wahrscheinlich sich noch weiter über Bruckner auslassende Fortsetzung des Briefes ist in der Briefausgabe unterdrückt.)

Es ist aber bezeichnend, daß Elisabeth von Herzogenberg nunmehr antwortet: „Wahrlich der Brief hat uns wohlgetan, und eine plötzliche Ruhe und Friedfertigkeit ist über uns gekommen, daß wir von nun an auch den überschwenglichsten Blödsinn über den armen Bruckner anhören könnten, ohne uns zu rühren, so gefestigt fühlen wir uns durch die Zustimmung Dessen, von dem wir nun einmal ‚unüberwindlich dependieren' (wie Hölderlin... von Schiller sagt). Ja, mit Ruhe kann man sich zur Not ausrüsten; aber die Traurigkeit nimmt einem niemand darüber, daß in dieser scheinbar so ‚urbar gemachten' Welt es doch viele, viele Menschen gibt, denen das Hohlste und Aufgebauschteste imponiert, sobald es nur mit der nötigen Inszenesetzung auftritt. Ein paar nicht ganz schlechter musikalischer Motive, aber wie Fettaugen auf einer kraftlosen Suppe schwimmend, und der Meister Bruckner ist fertig... Ich möchte nur Eins wissen: wer die Parole Bruckner ausgegeben hat... Jedenfalls erinnert's etwas an das Tarockspiel, oder nein: an diejenige Form des Whist, in der, wenn ‚Bettel' angesagt wird, die kleinste Karte sticht" (Brahms' Briefwechsel, Deutsche Brahmsgesellschaft, Berlin, II. (1907), 46, 48f., 53ff.). Brahms' Einstellung zu Bruckner ist zu bekannt, als daß darüber zu sprechen wäre; aber gerade diese Briefstellen zeigen in der Ausfälligkeit, die sie nach der Äußerung Brahms' annehmen, wie durch derartige Urteile „Maßgebender" auch der Keim eines Verständnisses oder des Versuches, dazu zu gelangen, sogleich erstickt wurde.

Und dennoch besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen der Leipziger Aufführung und solchen in Wien. Auch wenn die Wiener Kritik nicht umhin kann, den Erfolg beim Publikum festzustellen, überbietet sie sich in Verunglimpfungen des Künstlers und in Verhöhnungen seiner Kunst. In Leipzig war, dank der Bemühungen Nikischs, die Kritik mit dem Werk Bruckners einigermaßen vertraut gemacht. So findet denn auch das Werk bei der Kritik, die nicht, wie das Publikum, unvorbereitet dem Unerhörten, Neuen gegenübergestellt wurde, eine wenigstens insofern gerechte Beurteilung, als auch bei mangelndem vollen Verständnis die Größe der Erscheinung Bruckners in den Berichten anerkannt wurde.

Und Bruckner? — Sogleich nach seiner Rückkehr nach Wien setzt er sich mit seinen getreuen Jüngern Josef Schalk und Ferdinand Löwe zusammen und geht mit ihnen die Partitur „bezüglich einiger Änderungen und Verbesserungen" durch (Sch. 49). Die Erfahrungen der Aufführung werden einer nochmaligen Durchsicht der Partitur zugrunde ge-

legt. Das Hören des eigenen Werkes und das Kennenlernen der Wirkung auf den unbefangenen Hörer hatten in Bruckner wohl bezüglich mancher Einzelheiten Zweifel wach werden lassen. In vertrauensvoller Zusammenarbeit zwischen Meister und Jünger werden nun etwaige Mängel oder Unzulänglichkeiten beseitigt, an manchen Stellen wohl durch kleine Änderungen das Verständnis erleichtert. Erinnert das innige Verhältnis Bruckners zu seinen Getreuen nicht an die größten Meister der bildenden Kunst früherer Zeiten, die der treuen Gefolgschaft und des Könnens ihrer Schüler so sicher waren, daß sie ihnen geradezu Teilarbeiten am eigenen Werk übertrugen, die sie dann nur mehr zu überprüfen brauchten und ohne weiteres als eigene anerkannten?
Bruckner hätte nicht der strenge Selbstkritiker sein dürfen, als der er sich durch sein ganzes Leben erweist, wenn ihn der lebendige Klang des vorher nicht gehörten Werkes und die Wirkung auf die Zuhörer im Vergleich mit seiner ursprünglichen Klangvorstellung nicht zum Nachdenken angeregt hätten. Dies um so mehr, als eine neue Aufführung in München im März unmittelbar bevorstand. Wie wichtig ihm diese neue Durcharbeit war, zeigt schon der Brief, den er am 27. Februar an den Münchener Intendanten Baron Perfall richtet, in dem er am Tage seiner Ankunft in München, obwohl es ein Sonntag ist, eine Probe verlangt, weil „der geheimen Schwierigkeiten in dem Werk sehr viele sind" und „in der Partitur einige Verbesserungen gemacht worden" sind (Gr. S. 356 f.). Auch in einem Brief an Nikisch fragt er an: „Hast Du gütigst die Stimmen verbessern lassen?" Die Änderungen, die während der Leipziger Proben gemacht worden waren, sollten also ebenso wie die Ergebnisse der neuen Durcharbeit in Wien in München voll berücksichtigt werden.
War auch der Erfolg in München weit durchschlagender als der in Leipzig — Fiedler schreibt nach der Münchener Aufführung, das Werk sei „gegen Leipzig kaum wiederzuerkennen" gewesen (zitiert G. IV/2, 279) —, die Uraufführung der 7. Sinfonie hatte endlich den Bann gebrochen. Am 30. Dezember 1884 war es Bruckner endlich gelungen, die Fesseln zu sprengen, die die haßerfüllte Gegnerschaft einer vor keiner Gemeinheit zurückschreckenden führenden Partei und der in ihrem Dienst stehenden Kritik in Wien um ihn geschlagen hatte. Von da an gehörte Bruckner nicht mehr allein seiner Heimat, sondern der ganzen Welt. Bis zum Jahre 1884 war nur die 4. Sinfonie im Jahre 1881 unter Felix Mottl außerhalb der ostmärkischen Grenzen in Karlsruhe erklungen und — wie Franz Schalk berichtet — „gänzlich durchgefallen" (Sch. 38). Das Jahr 1885 brachte schon Aufführungen der 3. in Den Haag, Neuyork, Frankfurt a. M. und Dresden, der 7. in München und Karlsruhe; im Jahre 1886 erklang die 3. in Den Haag und Utrecht, die 4. in Sondershausen, die 7. aber eroberte außer Graz und Wien auch Köln, Hamburg, Chicago, Neuyork, Boston und Amsterdam. Mit der Uraufführung der 7. Sinfonie hatte der Siegeszug begonnen, der den oberösterreichischen Landschulmeistersohn endlich seine völkische Sendung erfüllen ließ als mächtigster Künder weltumspannender deutscher Kunst.

Anton Reicha

der deutsche Lehrer Cäsar Francks in Paris

Von Reinhold Zimmermann, Aachen

Wir sehen Cäsar Franck als einen unter den Zehntausenden, die wieder heimkehren ins Reich. Sein Geist in seinem Werke will endlich bei uns heimisch werden. Und hatte die Heimat im Grunde doch nie verlassen! Hatte nie die Götter der Fremde angebetet, so groß die Versuchung dazu auch war! „Das Land der Deutschen mit der Seele zu suchen", aus der Art der Größten unter den Tonmeistern dieses Landes heraus selber zu schaffen, war seine deutlich gefühlte künstlerische Sendung und das Ziel all seines Ringens um die Vollendung des Geschaffenen.
Die Art der Früchte dieses Ringens um das Werk war es allerdings auch, die ihn draußen — in Paris wie im ganzen Franzosenlande — zu keiner Zeit Wurzel schlagen ließen. Der künstlerische Boden Frankreichs widerstand ihrem Eindringen, und im Gefolge davon versuchten Gefühl und Gewissen der Besten unter den französischen Musikern, sich über die Ursachen jener Fremdheit Francks klar zu werden. Vincent d'Indy kam der Wahrheit halbwegs nahe, als er seinen Meister einen „Nordischen mit südländischem Temperament" nannte, Romain Rolland konnte ihn ebenfalls nur recht würdigen, wenn er ihn im Zusammenhang mit germanischen Musikern sah. Immerhin spukte bei diesen beiden noch allerhand vermeintliches Franzosentum in Francks Wesen und Kunst herum. Von belgischen Schriftstellern abgesehen, die Franck verständlicherweise als „Belgier" feierten, hat indes niemand die wahre Natur und Heimat Meister Cäsars so deutlich erkannt und auch so unverblümt dargestellt wie Maurice Emmanuel in seinem Buche über Franck vom Jahre 1930.
Zu derselben Zeit, in der es bei uns noch allgemein hieß, Franck sei ein „belgisch-französischer Komponist" gewesen, schrieb dieser Franzose: „Wenn man die musikalische Erziehung unserer Künstler

von 1800 bis 1840 betrachtet und die Früchte dieser Erziehung miteinander vergleicht, so bemerkt man, daß die großen Werke Francks sich durch ihren Geist und ihre Form weit von der Umwelt, in der er aufgewachsen ist, entfernen. Durch ihre vornehme und geschmeidige Art übertragen sie alle Werke seiner französischen Zeitgenossen. ‚Franck ist ein Gegensatz, eine Ausnahme, ein Monstrum', sagte ein gewisser Kritiker im Jahre 1888." Auf die Frage nach dem Grunde und der Herkunft dieses Gegensatzes und dieser Ausnahme antwortet Emmanuel ebenfalls ohne Umschweife: es habe während Francks Lernzeit einen Lehrer am Pariser Konservatorium gegeben, der nicht als Franzose und im Sinne französischer Überlieferung unterwies, sondern der es sich angelegen sein ließ, auf seine Schüler „die Traditionen der deutschen musikalischen Kultur zu übertragen". Dieser eine hieß: Anton Reicha.

Die Musikgeschichte nennt die Namen zweier Reichas mit hohen Ehren: Josef, den Tonsetzer und Bonner Hoftheaterkapellmeister während Beethovens Jugend- und Jünglingszeit und dessen Vetter und Schüler Anton. Beide stammen aus Böhmen. Anton war mit dem jungen Beethoven zusammen im kurfürstlichen Orchester tätig, „betrieb aber schon damals, gleichzeitig mit dem Musikerberuf, das höhere Studium auf der Universität. Er erwarb dort ein großes Wissen und den Geschmack an allgemeinen Ideen. Die Zerstreuung des Bonner Orchesters durch den Einmarsch der Franzosen 1794 verjagte Reicha nach Hamburg. Im Jahre 1802, nach einer erfolglosen Reise nach Paris, ließ er sich in Wien nieder, wo er der Schüler von Albrechtsberger und Salieri, besonders aber ein leidenschaftlicher Bewunderer der Werke Haydns, wurde. Als Baillot, unser großer Violinist, während der französischen Besetzung ebenfalls nach Wien kam, befreundete Reicha sich mit ihm, und diese Freundschaft ließ den Entschluß in ihm reifen, sich erneut in Frankreich niederzulassen. Der Kaiser empfing ihn wohlwollend. Aber erst Ludwig XVIII. richtete ihm im Jahre 1818 eine Kompositionsklasse am Konservatorium ein. Reicha erwarb sich von nun an als Lehrer eine außergewöhnliche Stellung: man bemerkte, was noch nie vorgekommen war und wahrscheinlich auch nie mehr vorkommen wird, daß ausgebildete Künstler, Professoren des Konservatoriums, von ihrem Amtsbruder Stunden wünschten und daß sie sich seiner strengen Zucht willig unterwarfen .... Durch die Tiefe seiner Wissenschaft, die Gelehrsamkeit seiner Ausführungen übte Reicha auf jene Auslese einen Einfluß aus, von dem der Direktor Cherubini ... tief beleidigt war. Daher (!) gefiel ihm die Lehre Reichas, namentlich in bezug auf die Fuge, durchaus nicht; er behauptete, der Böhme vertrete hierin irrige Meinungen. In Wahrheit aber war es so, daß der Direktor die Fuge lediglich als einfache Schulübung gelten lassen wollte, während Reicha durch sie eine auf Bach gegründete vieltönige Klangwelt als umstürzendes Prinzip in das Konservatorium eindringen ließ — eine Klangwelt, welche, je nach dem Wunsche ihrer Erzeuger, die verschiedensten Formen annehmen konnte ... Man kann sich denken, welch eine entscheidende erzieherische Wirkung ein Geist wie Reicha hervorbringen mußte ...

Cäsar Franck nun wurde durch diesen außergewöhnlichen Lehrer in die musikalische Technik eingeführt, einen Lehrer, dessen künstlerisches Hauptanliegen den Rahmen des Konservatoriums überragte, ja, der Kant und Aristoteles zu Hilfe nahm, um seine Schüler zu veranlassen, ihre Kunst im rechten Geiste zu erfassen. Zweifellos war der junge Franck, der erst dreizehn Jahre alt war, als er seine ersten Stunden bei Reicha nahm und der dessen Unterricht nur ungefähr ein Jahr genoß — Reicha starb schon 1836 —, nur wenig empfänglich für die philosophischen Anregungen seines Lehrers; dafür aber war sein musikalischer Instinkt so außergewöhnlich entwickelt, daß er ihn befähigte, ohne Schwierigkeit dem eigentlich Musikalischen in Reichas Unterweisung zu folgen, ja seinen Stunden vorauszueilen und so in wenigen Monaten, wenn auch nicht alle Künste des Kontrapunktes beherrschen, so aber doch kennenzulernen und sich für später eine unvergängliche Grundlage seines Schaffens zu erwerben.

Es genügt, einen Blick auf die Arbeiten von Zimmermann, Leborn und Benoist (gleichzeitige Kompositionslehrer) zu werfen, um festzustellen, daß diese Musiker Franck nichts vermacht haben, was in die musikalische Sprache seiner Meisterwerke übergegangen wäre. Dagegen stimmt die spätere Schaffensart Francks mit dem von Reicha Gelehrten so auffallend überein, besteht eine solche Ähnlichkeit zwischen den Beispielen des böhmischen Lehrers und den Formen und Formeln, die durch Franck ins Leben gerufen wurden, daß hierdurch der überragende Anteil, der Reicha an der Erziehung und Vorbereitung Cäsars zukommt, ohne weiteres erkennbar wird. Diese reiche Belehrung schlummerte bis zu dem Tage, an welchem die Umstände, die Erfahrungen und die Menschen den Künstler endlich die ganze Hilfe deutlich werden ließen, welche seine Kunst aus dem Unterricht bei Reicha ziehen konnte."

Diesen Darlegungen eines einsichtigen Franzosen ist von uns aus nur wenig hinzuzufügen. Stellen sie doch einen so glänzenden Nachweis des deutschen Mutterbodens in Francks Kunst dar, daß ihm nichts Gleichwertiges an die Seite zu setzen ist. Nur in einem Punkte bedarf Emmanuel der Ergänzung: als umweltgläubiger Franzose schätzt er

den Wert des Erbgutes nicht hoch genug bzw. überhaupt kaum ein. Zwar betont er das Deutsche in Reichas Persönlichkeit und Lehre genügend stark und weiß auch von Francks nichtfranzösischer Herkunft; aber daß von allen Schülern Reichas allein Franck es war, der aus Reichas Unterricht wirklich tiefen Nutzen zog, während die Franzosen vor und neben ihm dazu nicht imstande waren — diesem Tatbestande geht Emmanuel nicht auf den Grund. Gerade er jedoch ist für uns sowohl das Reizvollste als auch das einfachst Erklärbare: wäre Cäsar Franck nicht deutschen Blutes gewesen, hätten Reichas Grundsätze bei ihm ebensowenig anschlagen können wie bei seinen nichtdeutschen Mitschülern. Emmanuel ahnt diesen Sachverhalt zwar wohl, wenn er schreibt, daß Francks „musikalischer Instinkt" ihm eine innere Hinneigung zu Reichas Lehren eingegeben hätte; aber diese Ahnung wird nirgendwo zur klaren Erkenntnis. Ihm erschöpft sich alles in der bloßen Übertragung deutscher musikalischer Kultur.

Uns aber ist in Anton Reicha das willkommene Bindeglied erstanden, durch das Cäsar Franck schon von Jugend an in völlig anders gerichteter Umwelt an Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven äußerlich angeschlossen wird und durch das gleichzeitig die innere Bindung an diese Meister eine entscheidende Lenkung und Festigung erfährt. Eigenartig bleibt bei alledem ja immer noch, wie verhältnismäßig spät, besser: mit wie großen Unterbrechungen sich die Wirkung der Schulung durch Reicha bei Franck geltend gemacht hat. Vergleichsweise ähnelt dieser Vorgang dem Verschwinden eines Baches im ausgehöhlten Kalkgefelse: das Wasser versinkt jedoch nicht in der Tiefe, sondern tritt weiter talwärts wieder an die Oberfläche und fließt nun, angereichert durch unter- wie oberirdische Zuflüsse, als breites Gewässer fort. Franck wuchs in den Jahren bis zum völligen Durchbruch seiner schöpferischen Eigenart zusätzlich in die Werke Schuberts, Webers, Schumanns, Liszts, Wagners und Brahms' und damit voll- und endgültig in den „Gegensatz" und die „Ausnahme" zu seiner Umgebung hinein. Uns aber ermöglicht eben jener Gegensatz zur französischen Musik Francks bedingungslose Hereinnahme in die eigene. An dem Tage, an dem diese Hereinnahme in größerem Ausmaße als bisher vor sich gehen soll, auch Anton Reichas als des Mannes zu gedenken, der in Francks künstlerischer Entwicklung eine so ausschlaggebende Rolle gespielt hat, ist mehr als nur eine Anstands-, ist wahre und ernste Dankespflicht.

Aus den Anfängen des Frankfurter Konzertlebens

Unbekanntes um Georg Philipp Telemann

Von Gottfried Schweizer, Frankfurt am Main

Wenn heute in unserer Konzert- und Kirchenmusik Telemann immer noch entscheidend im Vordergrund steht, so ist doch das Wissen um seine Persönlichkeit, um die „wunderwürdigen Zufälle seines Lebens" selbst bei Musikfreunden im allgemeinen gering. Kaum bekannt aber sind die grundlegenden Verdienste dieses Kapellmeisters und Organisators um das Zustandekommen des Frankfurter Konzertlebens.

In den Frankfurter Konventsprotokollen vom Jahre 1722 finden wir die Beschwerde, daß am Pfingstfest „in drei Kirchen die Musica gefehlet und andurch große Confusion angeregt worden" sei. Telemanns Berufung nach Hamburg als Direktor des musikalischen Chors und Kantor des Johannei, am 10. Juli 1721, hatte also im aufblühenden Frankfurter Musikleben eine fühlbare Lücke hinterlassen! War er doch eigentlich der Urheber und Träger des damaligen Konzertwesens! Nach dreijähriger Hofkapellmeistertätigkeit in Eisenach (von 1708 an), das ihm zur „hohen Schule" geworden war und allwo er mit dem „fürtrefflichen Virtuosen Pantaleon Hebenstreit" eine Kapelle eingerichtet hatte, wurde er am 21. März 1712 als Kapellmeister an der Barfüßerkirche nach Frankfurt verpflichtet. Im Städtischen Archiv besitzen wir noch den Dienstbrief, der in dem schon von Andreas Herbst 1623 und Georg Strattner 1682 her bekannten Schema abgefaßt war. Darin wurden die im Musikant übernommenen Verpflichtungen besprochen. So gelobt Telemann „auf alle Sonn- und Festtage bey der Music in der Barfüßerkirche nicht allein persönlich erscheinen zu wollen und sie nach bestem Wissen zu moderieren und zu verbessern", sondern er will „auch etwa sechs bis acht Knaben in der lateinischen Schule... in der Musica getreulich und mit allem Fleiß unterrichten." Dafür fordert dann der weltgewandte Bewerber von der Stadtrechnerei 350 Gulden und vom Kornamt zwölf Achtel Korn. Nun war es ja Gepflogenheit so vieler städtisch beamteter Kapellmeister, ihre Einkünfte und Annehmlichkeiten des Berufslebens dadurch zu erhöhen, daß sie sich in den Dienst eines hochmögenden Gönners oder eines „gnädigen Herrn" begaben. Auch Telemann gesteht uns in einem autobiographisch aufschlußreichen Brief von 1718, den er von Frankfurt aus für Matthesons „Große Generalbaßschule" schrieb: „Obzwar meine jährliche Besoldung nicht gering war, so trat ich überdies annoch bey der Hochadeligen Gesellschaft Frauenstein in Dienst, wo ich über den derselben zuge-

hörigen Pallast, welchen die Römischen Kaiser und König bey der Wahl einzunehmen pflegen, die Aufsicht und zugleich eine Wohnung in solchem bekam. Weil aber auch die Mitglieder bemelder Gesellschaft Administratores des ansehnlichen Bayrischen sind, so machen sie mich auch zum Zinsheber der dabey einlaufenden Interessen." C. von Winterfeld irrt also, wenn er (Evang. Kirchengesang 111, p. 67) Telemann als „Musikdirektor der Gesellschaft" bezeichnet. Wohl aber diente der Frankfurter und hochfürstliche Eisenachische Kapellmeister als „Keller-", als Hausverwalter, Rechnungsführer und Truchseß des hohen Hauses. Ja, in dem Dienstbrief, der im Archiv der Familie Frauenstein aufbewahrt wurde, stand nichts von musikalischen Pflichten, sondern Punkt 7 forderte „bey den etwan haltenden Gelagen oder Mahlzeiten der gantzen Gesellschaft aufwarten und das Benötigte besorgen helfen". Nicht einmal die sonst damals üblichen musikalischen Beiträge zur Tafel, die „Bratensinfonien", wurden verlangt, wiewohl er das Zeug dazu gehabt hätte. Die Eisenacher Zeit hatte derartige künstlerische Ausschmückungen gar oft von ihm verlangt. Immerhin, er saß „warm" in Frankfurt mit seinen 1600 fl, wie er selbst sagte, und fand durchaus nichts Entwürdigendes darin, wenn er laut Rechnung der Gesellschaft (1713) im Rauchzimmer diente: „Vergütete Herrn Telemann wegen dem Tabakskollegium für dieses Jahr weilen die Kompagnie sich verringert hat, nur fl. 100." Aber man gewährte dem angesehenen, energischen Mann in den wöchentlichen großen Konzerten im Hause Frauenstein von 1713 an ein wichtiges Arbeitsfeld, worin der Beginn eines regelmäßigen Konzertwesens in Frankfurt zu suchen ist! Ein Orchester aus Musikliebhabern, eine großzügige Hausmusik also, die durch „diesen unschuldigen Zeitvertreib das von denen Amtsgeschäften ermüdete Gemüth zu erquicken" suchte. Telemann rührte selbst die mitteilsame, beispiellos fleißige Feder zu eigenen Beiträgen, worunter auch die „Davidischen Oratorien", Suiten und Gelegenheitskantaten erklangen. Anläßlich des solennen Aufzuges zum Stuck-Schießen zu Ehren des Erzherzogs Leopold von Österreich wurde gar ein für die Artillerie gesetzter Frankfurter Marsch Telemanns geblasen! In dieser vielseitigen, volkstümlichen Wirksamkeit des Meisters fällt auch die 1714 vollzogene Hochzeit mit der ältesten Tochter des Ratskornschreibers Textor, die natürlich im Saale des Frauenstein stattfand, wofür er laut Rechnungsbuch 30 fl. Miete zu zahlen hatte.
So ist das Haus Frauenstein für Telemann persönlich und für seine grundlegenden Verdienste um das Frankfurter Konzertleben eine historisch denkwürdige Stätte.

„Die Meistersinger" in Straßburg

Von Friedrich Baser, Heidelberg

Welch glücklicher Gedanke, das Stadttheater des befreiten und ins Reich heimgekehrten Straßburg mit Richard Wagners „Meistersingern" wieder deutschem Kulturleben zurückzugeben! Gemahnte uns doch diese Festaufführung des Badischen Staatstheaters unter Hermann Abendroth im Rahmen der ersten Gaukulturtage unseres endgültig heimgeholten Elsaß an etwas allzulange Vergessenes: daß Straßburg neben Nürnberg durch mehrere Jahrhunderte die bedeutsamste Meistersingerstadt des Alten Reiches war und auf die besonders innige Pflege volksdeutscher Kunst in ihren Mauern stolz sein darf, so schändlich sie auch in zwei Jahrhunderten französischer Fremdherrschaft (1681 bis 1870, 1918 bis 1940) unterdrückt wurde. Darüber hinaus aber soll hier erstmals der überraschende Nachweis geführt werden, daß Richard Wagner bei seinem Straßburger Aufenthalt 1858 die ausschlaggebende dramaturgische Intuition zur Meistersingerdichtung empfing! — Wohl läßt er sein köstliches Werk in Nürnberg spielen, das im wohlbehüteten Franken die Tragik eines Grenzlandes nie so hart zu spüren bekam wie die alemannische Meistersingerstadt. Um so ergreifender bleiben ihre Schicksale und das tragische Eingehen der Meistersinger 1780 unter französischem Einfluß, nachdem sie über dreihundert Jahre lang altdeutsche Volkskultur gepflegt hatten.
In der Stadt, deren Bürger den himmelanstrebendstolzen Münsterbau Erwin von Steinbachs türmten, dichteten Gottfried von Straßburg, Johannes Tauler, Meister Eckart und Heinrich Louffenberg, Geiler von Kaysersberg, Sebastian Brant, Wimpheling und Fischart in ihrer Muttersprache, in der die Meistersinger sangen, die schon 1480 in Straßburg nachweisbar sind. Damit hebt eine Volksliederblüte an, wie sie unserem Volke in solcher Pracht und Fülle nur noch seit den Freiheitskriegen 1813 bis 1815 und dem jüngsten Auf- und Umbruch beschieden war.
Die meisten schönen alten deutschen Volkslieder, die Achim von Arnim und Clemens Brentano 1805 bis 1808 hier am Oberrhein sammelten, gehen auf alte Straßburger Drucke, Fliegende Blätter und Liederbücher zurück, wie sie im 16. Jahrhundert in solcher Fülle nur noch in Nürnberg auftauchten. Begann der Buchdruck in der fränkischen Meistersingerstadt erst 1740, so kann die alemannische Meistersingerstadt sich rühmen, 1440, wenn nicht

schon einige Jahre vorher, Gutenberg beherbergt zu haben, als er seine vorerst noch streng geheimgehaltene Erfindung machte! Der Sohn seines Gehilfen Peter Schöffer druckte in Straßburg Liedersammlungen, die zu den schönsten und bedeutendsten ihrer Zeit gehören! Wir erkennen als unerläßliche Voraussetzung solcher Liederblüte eben jene Meistersingerbewegung aus schönstem völkischem Gemeinschaftsgefühl, die Humuserde jeder nationalen Kulturblüte. Gerade in Straßburg bewährte sich altdeutscher Bürgersinn als wichtigste Vorstufe zur Volksgemeinschaft und schuf sich auch seit 1520 den Zugang zu einem deutschen, romfreien Christentum. Um so stürmischer brauste die Gegenreformation 1548 über die freie Reichsstadt dahin und rüttelte auch an den Grundlagen ihrer Meistersingerzunft, die sich aber auf dem Reichstag zu Augsburg 1548 Schutz vor Verfolgung sicherte, der sonst die ausgesetzt waren, die „gegen Geistliche sangen" oder antipäpstliche Lieder dichteten.

1597 schrieben zwei Straßburger Meistersinger, der Kürschner Martin Gimpel und der Schneider Georg Burckhart, ein „Tabulaturbuch", das zunächst die Geschichte ihrer Kunst bis 962 zurückverfolgt, die ungemein zahlreichen Straßburger Meistersinger mit den von ihnen erfundenen Tönen und Weisen aufzeichnet „und bis ans End der Welt unaufhörlich continuiert werden soll". Dieser herrliche Gedanke, geschöpft aus der Ewigkeit und Unvergänglichkeit echten und gesunden deutschen Volkstums, wurde leider nicht verwirklicht: später brach dieser Stafettenlauf Straßburger Minnesänger durch die Jahrhunderte im Druck und Jammer der französischen Jahrhunderte ab. Das sollte uns aber nicht hindern, ihn wieder aufzunehmen, der langen Unterbrechung zum Trotz! Wem anders aber gebührte die Ehre, die ewige Reihe wieder zu eröffnen, als dem, der Straßburg endgültig wieder ins Reich heimholte: unserm Führer, in dessen Vaterstadt Braunau dem Nürnberger Hans Sachs auf der Wanderschaft seine berühmteste Meistersingerweise einfiel!

Dieses „Tabulaturbuch" wurde 1598 vom Straßburger Bürgermeister Böcklin gutgeheißen, als verbindlich erklärt und den zwölf Meistersingern zurückgegeben mit der Zusicherung, „der uralten löblichen Kunst von Obrigkeit wegen gute Beförderung widerfahren zu lassen". Gleichem Bemühen blieben auch Universitätskreise treu, wie Professor Hartschmidt (1657—1706), Dangkolsheim, Hans Friedr. Rheinthaler, der sogar 1637 das Amt des Obermeisters der Meistersinger übernahm, und Cyriacus Spangenberg (1528—1604), der 1598 „Von der edeln und hochberühmten Kunst der Musica, und deren Ankunft, Lob, Nutz und Wirkung, auch wie die Meistersinger auffkhommen, vollkommener Bericht zu Dienst und Ehren der löblichen und ehrsamen Gesellschaft der Meistersänger in der löblichen und freyen Reichsstadt Straßburg" schrieb (als Manuskript seit Jahrhunderten Besitz der Stadtbibliothek Straßburg). Hier zählte er Meistersinger seit 1200 n. Zw. auf, unter den Straßburgern auch den Münsterprediger Elias Schad (Schadäus), seit 1589 Professor in Straßburg, wo er 1593 starb. Demnach waren die Meistersinger keineswegs eine ständisch engherzig begrenzte Zunft, sondern eine völkische und kulturelle Gemeinschaft, deren Zerbröckeln unter französischem Druck tieftragisch berührt.

Wieviel Opferbereitschaft und Gebefreudigkeit hierbei ausgelöst wurde, zeigt die „letzte Willensverordnung eines Mitglieds des großen Rats, Gabriel Braunstein und seiner Frau Aurelia Voltz" 1646: „Dieweilen wir beide testierende Eheleute das gottselige Werk und Übung des löblichen teutschen Meistergesangs jederzeit hochgeliebt, dasselbe gleichsam von Jugend auf und nun über die 40 Jahr fleißig besucht, so uns als eine schöne Übung Gottes seligen Worts, allezeit herzlichen Wohlgefallen zu aller Gottseligkeit, christlichen Tugenden, Glauben und Liebe so reichlich erfüllt; als legieren wir beide insgemein ermeltem löblichen teutschen Meistergesang jährlichen uff ihre zehn Singschulen zehn Reichsthaler zu verfügen, jede Schul (hier = Zusammenkunft zu Singübungen) einen Thaler in vier Reichsörthern, den vier Sängern, so nach dem, der den Krantz (nächst der Davidskrone der höchste Preis!) gewonnen, am besten gesungen . . ." Der Stifter dieses am Schlusse des Dreißigjährigen Krieges (1646!) geradezu fürstlichen Legats („in Capital 300 Gulden!") setzte „zum Unterpfand einen halben Theil meiner Nahrung": also sein gesamtes Unterhaltsgeld, über das er für sich allein verfügen durfte, ohne „die Nahrung" seiner Frau anzugreifen! Und das in einem ausgebluteten, von den Heeren ganz Europas ausgesogenen Reich. Ein würdiges weiteres Beispiel genau 200 Jahre später werden wir noch in der Apffel-Stiftung von 1847 kennenlernen. Bis tief in die Franzosenzeit hinein (seit 1681) hielt unsere tapfere Meistersingerschar, bis 1780, aus, jederlei Spott, Schmähung und Bedrückung zum Trotz, obwohl die vokale Musikpflege durch fremde Instrumentalmusik immer stärker abgedrängt wurde. Und oft mögen die Augen des jungen Goethe, wenn er 1770—1771 gelegentlich am Zunfthaus der Maurer oder auch der „Zunftstube zur Luzern" (Herrenstube) vorbeikam, wo die Meistersinger zusammenkamen, auf ihren beiden Aushängetafeln geruht haben, die in allegorisch-symbolischer Umbilderung zwölf deutsche und zwölf Straßburger Minnesänger farbenfroh darstellten (noch in der Stadtbibliothek bewahrt).

Sie, ihre Vorgänger seit 1490 und Nachfolger bis 1768 finden wir im „Gesellschafts-Buch, d. i. Namen der Herren, guten Freunde und Gönner, die sich von anno 1490 bis auf das gegenwärtige 1768

Jahr in die ehrsame Gesellschaft der Meistersänger zu Straßburg einschreiben lassen, und noch darin begeben werden, auch solche rühmliche Singkunst mit Tonmachen, Dichten, Singen, Lieb, Gunst und Förderung bis hierher erhalten und solche noch helfen auf die spätesten Zeiten fortpflanzen". — Leider traten aber immer mehr französierte „bourgeois" infolge gallischer Bespöttelung aus, so daß die verarmten Handwerker allein das altehrwürdige Erbe nicht weiter tragen konnten: 1780 versammelten sich zum letzten Male die letzten sechs Meistersinger, sangen Lieder, „wozu sie z. T. selbst den Text gedichtet hatten", und verzichteten zugunsten der anwesenden Zöglinge eines von „Philanthropen" geleiteten Waisenstifts auf ihre Einkünfte, darunter noch die Braunsteinsche Stiftung! Die nahende französische Revolution fegte darüber hinweg!

*

Als Richard Wagner im Januar 1858 auf der Reise von Zürich nach Paris, noch ganz erfüllt vom „Tristan", kurzen Aufenthalt in der Stadt Gottfried von Straßburgs nahm, blieb sein Auge wie gebannt an einem Plakat hängen, das seinen „Tannhäuser" ankündigte: „Was hiermit gemeint sei, schien mir durchaus unbegreiflich; natürlich aber nahm ich meinen Platz im Theater, wo es sehr leer war: desto vollzähliger stellte sich aber das Orchester ein, welches in einem schönen Raume sich bis zu bedeutender Stärke versammelte, und unter Leitung seines Kapellmeisters eine wirklich recht gute Aufführung meiner Ouvertüre zu Gehör brachte." Einige Orchestermusiker, die bei seinem Züricher Musikfest mitgewirkt hatten, erkannten R. Wagner und bereiteten dem Überraschten eine Ovation. Ihr Kapellmeister Josef Hasselmans begleitete ihn in sein Gasthaus und erklärte ihm die Zusammenhänge: „Infolge des reichen Legats eines Straßburger (richtiger: Weißenburger) Bürgers und Musikfreundes, welcher schon zu dem Bau (richtiger: Umbau) des Theaters das meiste beigetragen, war dem Orchester, dessen guter Beschaffenheit seine Dotation galt, auferlegt, wöchentlich einmal bei gewöhnlichen Schauspielaufführungen ein größeres Instrumentalstück mit voller Besetzung im Theater zu Gehör zu bringen. Diesmal war nun zufällig die Tanhäuser-Ouvertüre daran gekommen! ... Mir blieb hiervon nichts so lebhaft von Eindruck, als der Neid auf Straßburg, welches einmal (eigentlich schon mehrmals, wie 1646 das Stifterpaar Braunstein!) einen solchen Bürger hervorgebracht hatte, dessengleichen in allen den Städten, wo ich je etwas mit Musik zu tun hatte, nie einer das Tageslicht erblickt hatte." Solch ein „Kunstgewogner" ließ ihm seine noch im Unbewußten schlummernde Gestalt Veit Pogners recht plastisch vors geistige Auge treten, der seinen ganzen, liebsten Besitz mitsamt seinem Evchen als Meistersingerpreis stiftet, und brachte so den dramaturgischen Aufriß und die wichtigste Verknotung der Handlung ins dichterische Bewußtsein.

Schon dreizehn Jahre vorher war ihm die Gestalt des Hans Sachs in ihren gröbsten Umrissen in der „Geschichte der deutschen Literatur" des Heidelberger Prof. Gervinus entgegengetreten (den dann auch Albert Lortzing zum Opernhelden machte), als sein Gegenspieler ein „Merker", der gelegentlich einmal Hanslich (auf Eduard Hanslick gemünzt!), schließlich Beckmesser hieß. Evchen und Hans Sachs bekamen manche Züge von Mathilde und Otto Wesendonck, wie sie der Liebende und Leidende gerne gesehen hätte. Dem Entwurf der „Meistersinger" von 1851 gab aber dann dies Straßburg-Erlebnis von 1858 die entscheidende Fortenwicklung in der prächtigen Gestalt Veit Pogners:

„In deutschen Landen viel gereist
Hat oft es mich verdrossen,
Daß man den Bürger wenig preist,
Ihn karg nennt und verschlossen.
An Höfen wie an niedrer Statt,
Des bittren Tadels ward ich satt,
Daß nur auf Schacher und Geld
Sein Merk der Bürger stellt.
Daß wir im weiten Deutschen Reich
Die Kunst einzig noch pflegen,
Dran dünkt ihnen wenig gelegen.
Doch wie uns das zur Ehr' gereich
Und daß mit hohem Mut wir schätzen,
Was schön und gut,
Das ward ich der Welt zu zeigen gewillt.
Drum hört, Meister, die Gab',
Die als Preis bestimmt ich hab'.
Der Singer, der im Kunstgesang
Vor allem Volk den Preis errang
Am Sankt Johannistag, sei er wer er mag,
Dem geb' ich, ein Kunstgewogner,
Von Nürenberg Veit Pogner,
Mit all meinem Gut, wie's geh' und steh',
Eva, mein einzig Kind, zur Eh'.

Das Aufsehen, das dieser hochherzigen Eröffnung folgt, glauben wir den Meistersingern gern. Zugleich rückt sie alle Hauptpersonen sofort entscheidend und voll Spannung in ein Verhältnis zu Evchen: den liebend werbenden Walter, den zwischen später Glut und Entsagung schwankenden Hans Sachs, den tollpatschig-aufdringlichen Beckmesser usw. Eigentlich aber ist Veit Pogner trotz aller Zurückhaltung der, welcher dem Ganzen Eigenart, Größe, mächtigen Fluß und entscheidende Richtung gibt. Drum ist es reizvoll, sein Urbild genauer ins Auge zu fassen, obwohl es dem Tondichter nur in seiner edlen Denk- und Handelweise, kaum aber dem Namen nach bekannt wurde. Es war Johann Wilhelm A p f f e l, seines Zeichens ein Jurist, durchglüht von edler Liebe zur Kunst, besonders zur deutschen Musik und Oper, die sosehr unter

dem französischen Regiment litt. Hatte er doch selbst miterlebt, daß die französischen Gesetzgeber und ausführenden Organe alles taten, was in ihrer Macht stand, um deutsche Musik, Oper und Künstler zurückzudrängen oder gar auszuschalten. Das hatte schon Ludwig Spohr erfahren, als er in Straßburg 1816 konzertierte. Ein beträchtlicher Teil aller Konzerteinnahmen mußte an den französischen Theaterdirektor abgeliefert werden! Ebenso bei deutschen Operngastspielen, die auch auf einen einzigen Abend in der Woche beschränkt wurden, so daß deutsche Truppen sich kaum halten konnten trotz allen Zuspruchs der für deutsche Opern stets sehr empfänglichen Elsässer! Wenn trotzdem ihr Erfolg besonders groß war, so wies sie der französische Präfekt einfach aus, wie es der tüchtigen Truppe Karl Bodes 1832 geschah.

So faßte denn Apffel schon 1839 testamentarisch den Beschluß, sein gesamtes beträchtliches Vermögen der Stadt Straßburg zu vermachen, „um der dramatischen und musikalischen Entwicklung aufzuhelfen". Nach seinem Tode (1847 in Weißenburg) kam dann Straßburg in die Lage, mit diesen Mitteln das Theater und Orchester gediegener aufzubauen, den tüchtigen Kapellmeister Josef Hasselmans anzustellen, der zugleich das neugegründete Konservatorium leitete. Es war trotz jahrzehntelanger Bemühungen dank der Verbote der französischen Präfekten bisher unerreichbar gewesen! So dankt Straßburg die Grundlagen seines seit 1781 mächtig aufgeblühten Kunstlebens diesem Johann Wilhelm Apffel, dessen Marmorbüste im Theater einen würdigen Platz fand.

* Neue Noten *

Neue Lieder mit Klavierbegleitung

Es ist erfreulich, daß sich gegenwärtig einige Verleger dazu entschließen, wieder Lieder mit Klavierbegleitung zu veröffentlichen. Vor noch nicht langer Zeit erklärte man den Komponisten ständig, daß man Kunstlieder nicht verlegen könne, da sie zu wenig „gefragt" seien. Nun läßt sich mit der fortschreitenden Entwicklung der Hausmusik wohl erhoffen, daß dem begleiteten Liede wieder der Ehrenplatz eingeräumt wird, den es noch vor wenigen Jahrzehnten inne hatte. Es wäre schlecht bestellt, wenn die hohen Werte, die uns unsere klassischen und romantischen Liedmeister gerade in dieser musikalischen Gattung übermittelten, nicht weiter entwickelt und in zeitgemäßer Gestaltung zu neuer Bedeutung emporgehoben würden. Schon jetzt liegt eine Reihe neuer Liedveröffentlichungen vor, die berechtigten Anspruch auf künstlerischen Wert erheben dürfen.

Franz Philipp zeigt sich in seiner Folge von Hermann-Burte-Liedern für eine mittlere Singstimme und Klavier (op. 46, Anton Böhm & Sohn) als Liedgestalter von starker Formungskraft. Eine Fülle von charakteristischen Klangbildern veranschaulicht in der „Markgräfler Landschaft" die vielfältigen Reize des „gesegneten deutschen Gaues". In der Vertonung „Gabe" beleuchtet eine mystisch-feierliche, volltönende Akkordik die Gedanken über den Urgrund alles Seins. Schlichtes und Volkstümliches verbindet sich in „An die Seele", „Zwei Sterne", „Lebewohl am Rhein" und „Kranz aus Rosen" mit Kunstvollem und Erlesenem zu einheitlicher Wirkung. Eine besondere Gestaltungsgabe offenbart die Vertonung eines so abstrakt gehaltenen Textes wie „Entscheidung", in dem die Notwendigkeit einer einseitigen Stellungnahme zugunsten einer großen Idee erörtert wird. Die Wirkung der Musik beruht hier auf der Art, in der die Wucht und Leidenschaftlichkeit des Entschlusses durch klangliche Ballungen und Steigerungen verdeutlicht wird. Franz Philipp stellt den Sängern mit diesen Liedern gewichtige, aber auch lohnende Aufgaben.

Eine feinsinnige, gewählte Klanglichkeit bestimmt den Charakter der „Ausgewählten Lieder" für eine hohe Stimme und Klavier von Otto Siegl (Anton Böhm & Sohn). Das Besinnliche und Gemütsmäßige der gehaltvollen Texte von Knut Hamsun, Hilde Uray-Leitich, Ina Seidel, Lotte Berger und Hermann Hesse wird in kennzeichnender Motivik umschrieben und versinnbildlicht. Wenn dabei manches etwas herb und verhalten anmutet, so tritt bei Stellen verbreiterter Melodie- und Harmoniegebung das Stimmunghafte um so leuchtender hervor. („So fühle ich ein süßes Glück" in „Die Mutter spricht".)

Einen besonderen Stil pflegt Hermann Stephani in den choral- und hymnenartig gefaßten „Vier Hermann-Claudius-Liedern" für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 85, und in der Sammlung „1940", Sechs Lieder nach Texten von Juga Krannhals für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 88 (Kistner & Siegel). Die strenge Stimmigkeit dieser Vertonungen, mit der sich ungezwungen seltene Harmonieführungen und Kadenzierungen verbinden, übt einen eigenen Reiz aus. Stephani gibt den gedankentiefen und zeitnahen Textinhalten einen angemessenen, würdigen Rahmen.

In ähnlicher stimmlicher Aufgliederung, doch mehr für das Volkstümliche und Gefühlsgespannte ausgerichtet, geben sich die drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung: „Für dich!" von Heinz Tiessen (Kistner & Siegel). Bei sparsamknapper Fassung wird in einem wohlabgewogenen Aufbau jedesmal ein wirkungsvoller musikalischer Höhepunkt erreicht.
Eine wesentlich andere Art der Gestaltung und Ausdrucksgebung lassen einige Liedsammlungen von Rudolf Bode erkennen, von denen vorläufig ein Heft Hafis-Lieder, ein Heft Goethe-Lieder und ein viertes und fünftes Heft Gottfried-Keller-Lieder vorliegen (Chr. Friedrich Vieweg). Der Komponist zielt auf bestmögliche Klarheit und Ungesuchtheit der Form- und Klanggebung ab. Ihm schwebt, wie es scheint, die Unmittelbarkeit Schubertscher und Schumannscher Liedgestaltung vor. Das Motivische wird oft mit einer seltenen Beharrlichkeit weitergesponnen und allzu gewissenhaft durchgeführt. In sparsamen, scheinbar harmlosen Bewegungszügen aber offenbart sich vielfach eine seltene Ausdruckskraft, wie sie etwa in der schlichten Vertonung des „O lächle nicht so schön" spürbar wird. Zuweilen sind der an sich schlichten Klanggebung durch besondere kontrapunktische Führungen in der Oberstimme der Begleitung reizvolle Lichter aufgesetzt. Von einigen Besonderheiten im Ausdrucksmäßigen seien beispielsweise nur die fortgesetzten harmonischen Rückungen in „Genialisch Treiben" erwähnt, in denen sich treffend das unablässige Hin- und Herwälzen des Fasses spiegelt. Man muß allerdings feststellen, daß vom Klangwollen der Gegenwart in diesen Liedsammlungen wenig zu spüren ist und sie im allgemeinen eine rückgewandte Haltung aufweisen.
Eine besondere Neigung zu volkstümlicher Polyphonie spricht sich in Karl Heinz Tauberts „Vom Himmel zur Erde" aus (Drei volkstümliche Lieder für eine Singstimme und Klavier, mit Flöte oder Blockflöte ad. lib., Ries & Erler). Es gelingt ihm, die schlichten Melodien in eine ansprechende, feingezeichnete Kontrapunktik zu kleiden. An manchen Stellen werden Soloinstrument und Begleitung zu reichlich mit Gegenführungen bedacht. Die Singweise büßt dann manches von ihrer ursprünglichen Schlichtheit ein.

Erich Schütze.

Neuausgaben von Joseph Haydn

Joseph Haydn: Katharinentänze. Zwölf Menuette für Orchester. Verlag Fr. Kistner und F. W. Siegel, Leipzig.
In zunehmendem Maße wissen die Liebhaberorchester in der Feiergestaltung und in eigenen Abenden ihre Daseinsberechtigung zu behaupten. Was aber diesem volkstümlichen Selbstmusizieren teilweise noch fehlte, nämlich eine gehaltvolle, niveauentsprechende Literatur, das wird nun in der vorliegenden Sammlung „Das kleine Sinfonieorchester" ergänzt. Die rhythmisch delikaten, klangfarbigen Katharinentänze Haydns bilden das erste Heft. Zu den großen Ballfesten in der Wiener Hofburg wurde dies musikalische Geschenk des Meisters als getanzte Gebrauchsmusik gespielt und sogar von Maria Theresia mit Entzücken genossen! In sorgfältiger Herausgabe legt nun Dr. F. Schmid diese schöne Gabe namentlich auch den Laien- und Schulorchestern vor. Die vorgesehenen Besetzungen denken an alle Verhältnisse: ein Streichquartett mit doppeltem Holz, Hörnern, Trompeten und Pauken setzt das typisch Haydnsche Orchester voraus. Langen die Mittel nicht, so ergibt ein hinzugefügter Klavierpart in Verbindung mit den Streichern (ohne Bratsche!) einen anmutigen, volltönenden Tonsatz, der 29 Minuten lang kurzweilig unterhält. Der Zyklus gestattet aber auch eine beliebige Auswahl und Mischung der in herzerfrischender, fröhlicher Musizierlaune sich folgenden Tänzchen. Lassen sich die Liebhabermusikanten von den klaren, stilkundigen Dynamik- und Phrasierungsbezeichnungen leiten, so muß eine anziehende, muntere Aufführung daraus werden.

Joseph Haydn: Deutsche Tänze und Menuette, bearbeitet für drei Violinen von Waldemar Twarz. Heinrichhofen's Verlag, Magdeburg.
Die Unterrichtspraxis wird diese geschmackvolle Herausgabe in die Violinliteratur übernommener Klavierstücke des Klassikers begrüßen. Denn sie stellen wertvolles Spielgut für Schule und Haus dar, das sich ausschließlich auf die erste Lage beschränkt und in sorgfältiger Bezeichnung der notwendigsten Bogenstrich- und Fingersatzangaben auch an die jugendlichen Spieler denkt, die nicht mehr in Obhut eines Lehrers sind. Der Herausgeber schreibt selbst: „Der junge Musikant muß selbst lernen, den Charakter des Stückes zu erkennen und musikalisch schön und sinngemäß sowie stilistisch richtig zu musizieren." Daß dabei keine willkürlichen Eingriffe ins Original vorgenommen wurden, daß aber anderseits damit eine fast vernachlässigte Literatur einen willkommenen Zuwachs erfuhr, gereicht dieser Neuerscheinung zur Ehre.

Joseph Haydn: Konzert in D-dur für Flöte, herausgegeben von O. Kaul. N. Simrock-Verlag, Leipzig.
Zu den zahlreichen Entdeckungen, die die Haydnforschung den Bemühungen Adolf Sandbergers dankt, erscheint nun hier ein köstliches Novum,

das bestätigt, wie mancherlei uns auf dem Haydnschen Schaffensgebiet des Instrumentalkonzertes noch verschlossen ist. Aus fröhlicher Gebelaune entstanden, mit der gewandten frühwiener Leichtigkeit gestaltet, die der Gesellschaftsmusik des 18. Jahrhunderts schon so manch unvergängliche Perle beisteuerte, so wird dieses Konzert schnell begeisterte Bläser und willige Hörer finden, um so mehr, wo die Echtheit des Werkes erwiesen ist. Wenn im Tonsatz geringfügige Varianten notwendig wurden, ist die Originalfassung in Kleinnotierung mitvermerkt. Die anschmiegsame Begleitung ist in dieser Ausgabe für Klavier vorgesehen; der Herausgeber hat allerdings auch die Wiedergabe durch ein Orchester und Cembalo bedacht. Damit die flüssige, sparsam ausgezierte Flötenstimme auch dem Konzertcharakter des Stückes Rechnung trägt, hat Herman Janke mit stilistischem Geschmack das dreisätzige Werk mit Solokadenzen versehen, die sich dem Ganzen bruchlos anpassen. Wer sich dem Reiz dieser unterhaltsamen Musik einmal hingibt, findet die Meinung des Bearbeiters vollauf bestätigt: „Mit der erstmaligen Herausgabe des Flötenkonzertes in D-dur wurde eine prächtige Gabe seiner Kunst wieder ans Licht gebracht, die den Vergleich mit den bekannten Instrumentalkonzerten des Meisters nicht zu scheuen braucht."

Gottfried Schweizer.

Neue Lied- und Chorsammlungen

Die in letzter Zeit erschienenen zahlreichen Soldatenliederbücher bringen meist eine willkürliche Auswahl von bekanntem älterem Liedgut und solchem neueren, das dem Herausgeber zufällig von bestimmter Seite aus in die Hände gelangte. Selten trifft man eine Sammlung an, die nur neue Lieder ein und desselben Verfassers enthält, wie das Büchlein „Lieder eines Soldaten" von Hans Heeren (Verlag Vieweg). Der Komponist ist bereits im Weltkrieg durch seine an der Front entstandenen Lieder „Morgen marschieren wir in Feindes Land", „Es blühen die Rosen" und durch Vertonungen von Löns-Liedern bekannt geworden. Aus dem Erleben der neuen Zeit und der neuen Kriegsereignisse (Heeren meldete sich als SA-Führer 1939 freiwillig zum Heeresdienst) erwuchsen ihm die Melodien, die er in einem Büchlein zusammenfaßte und 1940 von einem Flugplatz in Holland aus veröffentlichte. Es sind charakteristische und kernhafte Weisen darunter, die wert wären, daß sie von Truppe zu Truppe und von Mund zu Mund weitergetragen würden. Wir erwähnen nur: „Kamerad, wenn wir marschieren" mit der bei jeder Strophe wiederkehrenden Schlußwendung „für den einen Mann", „Der Kampf ist schwer, der Kampf ist hart" und „Wir ziehn in hohen Weiten, der Motor dröhnt sein Lied".

Hans Ganßer, der Komponist des bekannten Sturmliedes: „Deutschland erwache!" von Dietrich Eckart, gibt eine Sammlung „Deutsche Lieder" heraus (Metzlersche und Muthsche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart). Neben dem Sturmlied finden wir noch mehrere andere Vertonungen des Herausgebers, die dem Liederbuch „Wir tragen deine Fahne" (Ernst Klett, Stuttgart) entnommen sind. Im übrigen bringt das Buch eine geschmackvolle Auswahl besten deutschen Liedgutes älterer und neuerer Zeit, so daß es mit Nutzen in kleinen und großen Gemeinschaftskreisen verwendet werden kann. Auf der Titelseite wird darauf hingewiesen, daß das Buch auch alle „Kernlieder" enthält, die das Reichserziehungsministerium für die unterrichtliche Behandlung bestimmte.

Für den Männerchorgesang stellt Carl Hannemann (unter Mitarbeit von Walter Rein und Ernst Lothar von Knorr) eine Sammlung bereit, die eine Kampfansage gegen den alten Männerchorstil bedeutet: „Neues Singebuch für Männerchor" (Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg). Hannemann setzt hier die Linie fort, die er bereits in den Lobeda-Singbüchern für Männerchor, Band 1 und 2, vorzeichnete. Viele Chöre aus diesen beiden Bänden, die sich bewährten, sind übernommen und durch neue gleichartige Chöre ergänzt worden. Der Herausgeber betont, daß das „Neue Singebuch" in seiner ganzen Haltung dem Volkslied noch enger verbunden ist, die einzelnen Chöre und Sätze noch mehr vom Wesen des echten Volksliedes durchdrungen sind. Sie schließen unmittelbar an das einstimmige Singen an und führen zum einfachen zwei-, drei- und vierstimmigen Singen weiter. Die meisten Beiträge (Kompositionen und Bearbeitungen) stammen von Karl Marx, Hans Lang, Ernst Lothar von Knorr, Walter Rein und Armin Knab. Die Sammlung stellt eine wertvolle Bereicherung der neueren Männerchorliteratur dar und entspricht trefflichst der Absicht des Herausgebers, „auch auf dem Gebiet des Männerchorsingens die nationalsozialistische Neuformung aus den Kräften des Volkstums herbeizuführen".

Der Verlag Kistner & Siegel, Leipzig, legt eine Folge „Junggesang" vor, eine Sammlung von Gesängen für Jugendchor, herausgegeben von Waldemar Klink. Reihe A bringt in Nr. 1 eine schlicht polyphon durchgeführte, ansprechende Vertonung des Güllschen Gedichtes „Spatzenausflug" (für drei jugendliche Stimmen) von Hans Gebhard, in Nr. 2 zwei Volksliedbearbeitungen von Heinrich Lemacher: „Käfersmann und Jungfer Fliege" und „Wenn der Topp aber nu e Loch

hat". Durch kontrapunktierende Violin-Begleitstimmen wird eine reizvolle Belebung der Liedweisen erzielt. Reihe B beginnt mit Bearbeitungen von Kinderliedern. Die Sätze Hans Gebhards zu dem Güllschen „Ein Postknecht will ich werden", zu „Zwischen Berg und tiefem, tiefem Tal" und „Der Wind schleicht wie ein Reitersmann" zeichnen sich durch wohlabgewogene, immer gut sanglich gehaltene Stimmführung aus. Das gleiche gilt von den Kinderlied-Vertonungen Hermann Grabners auf Texte von Margarete Weinhandl.

Mit der Sammlung „Der Junge Chor" (Georg Kallmeyer Verlag) will Heinz Kohlheim den Chören und Singscharen in KdF., NS.-Frauenschaft, HJ. und BDM. ein Chorbuch für die nationalsozialistischen Jahresfeiern an die Hand geben. Im Hinblick auf die sehr unterschiedlichen Voraussetzungen bei den einzelnen Chorgemeinschaften und Singgruppen nimmt er besonders auf die Möglichkeiten verschiedenster Besetzung Bedacht (zwei- bis vierstimmig, gemischte und gleiche Stimmen, mit und ohne Instrumente). Die vorliegenden Hefte 1 und 5 (30. Januar und Wintersonnenwende) enthalten Vertonungen und Sätze von Gerhard Nowottny, Hans Sachße, Heinrich Spitta, Hans Lang, Armin Knab, Cesar Bresgen, Hans Simon, Karl Schäfer, Hans Baumann, Konrad Ameln, Eduard Döring, Hugo Hermann, Heinz Kohlheim, Helmut Bräutigam, Christian Lahusen, Karl Foltz, Wolfgang Fortner, Heinz Kirchberg, Karl Marx, Walter Rein und Herbert Napiersky. Die Hefte enthalten so viel brauchbares und verschiedenartiges Material, daß es für die Chorleiter leicht sein wird, Angemessenes herauszufinden. Die Sammlung ist nicht nur als praktisches Hilfsmittel bedeutungsvoll. Sie gewährt auch aufschlußreiche Einblicke in den Stil des gegenwärtigen Musikschaffens.

In einer Sammlung „Neue Chorwerke" (als Band 3 der Veröffentlichungen der Städtischen Volksmusikschule Krefeld von Helmut Mönkemeyer herausgegeben, Verlag Adolph Nagel, Hannover) werden vier Komponisten der jungen Generation besonders herausgehoben. Cesar Bresgen ist mit zwei dreistimmigen Frauenchören „Ich armes Käuzlein" und „Beschreibung der Gans" (nach Forster, 1549) vertreten, Herbert Napiersky mit drei- bis vierstimmigen, liedartigen Chören auf selbstverfaßte Texte und Gedichte von Werner Schumann, Thilo Scheller und Hermann Claudius. Kurt Fiebig bietet einen Hausspruch von Joseph Weinheber für gemischten Chor und Streicher, ein „Mailied" von Angelus Silesius, ein „Morgenlied" von Erasmus Alberus für gemischten Chor, und Herbert Schultz zeigt seine Fertigkeit im chorischen Satz an sechs anspruchsvollen Variationen für gemischten Chor a cappella über das Lied „Tod in Flandern". Sämtliche Chöre der Sammlung zielen auf eine einheitliche Stil- und Klanghaltung ab. Stets werden gewisse Beziehungen zur vokalen Kunst der vorbachischen Meister erkennbar. In der straffen Durchführung der musikalischen Gedanken aber spricht sich deutlich das Streben und Wollen der Gegenwart aus.

Erich Schütze.

Hermann Henrich: Kleine Suite für Oboe und Streicher. Heinrichhofen's Verlag, Magdeburg.

Schon ein Überblick über die Partitur des viersätzigen Werkes läßt die Absicht des Autors erkennen, im Rahmen des Spielbaren die Bedürfnisse der Praxis zu befriedigen. In einem kräftig bewegten Präludium sorgen dynamische und stimmenmäßige Gegensätze für ein lebendiges Klangbild, von einer fühlbaren inneren Geschlossenheit beherrscht. Das schlichte Grundthema liefert in phantasievollen Abwandlungen die Fäden für das durchsichtige Stimmgewebe. Eine ruhig fließende Romanze schöpft in gesangvoller Melodik die wohlklingende Verschmelzung der Bläser und Streicher aus. Zierliche Stakkato- und Pizzikatoteile lockern diesen vielleicht ansprechendsten Suitensatz. Dann ländlert ein humorvolles Scherzo im gewichtlosen Dreiertakt vorüber, das in einem Trio und einer Koda seine formale Rundung findet. In melodiösem, leicht gefügten kontrapunktischem Satz schließt sich das Finale an. Sein Sechsachteltakt läßt die Fröhlichkeit des Scherzos unvermerkt weiterschwingen. Im ganzen: eine gefällige, unkomplizierte Vortrags- und Festmusik, wie sie sein soll, wenn sie sich auch an eine größere ungeschulte Hörergemeinde wenden will.

Gottfried Schweizer.

E. Rier: Sonate brevis. Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Ein interessantes, wenn auch recht eigenwilliges Werkchen für Klavier. Der erste Satz ergeht sich über ein achttaktiges, beinahe organumartiges, Note gegen Note gesetztes Thema. Das weitgespannte, an Quint- und Quartklängen reiche Satzgefüge der neun Variationen mutet befremdend an, besonders in dem starren Ablauf von unerbittlich beibehaltenen Intervallparallelen; die innere Führung des musikalischen Grundgedankens ist nicht plastisch genug, um das Mechanische dieser Satzweise zu überwinden. Der vitale, figurativ belebte zweite Satz dürfte sich in der pianistischen Wirkung leichter erschließen.

Gottfried Schweizer.

Carl Loewe: Balladen und Lieder. Ausgewählt und durchgesehen von Hans Joachim Moser. Band 1. C. F. Peters, Leipzig. 1 RM.

In zwei Bänden soll das wertbeständige Schaffen Loewes für eine Singstimme mit Klavierbegleitung dem praktischen Gebrauch zugänglich gemacht werden. Der vorliegende 1. Band enthält 15 Balladen, und zwar die wichtigsten, „die für die Kenntnis Loewes ganz unentbehrlich heißen dürfen", wie der Herausgeber sagt. Die Ausgabe bietet in guter Revision den Urtext — alle Zusätze Mosers sind durch kleineren Stich kenntlich gemacht. Die Anmerkungen des Herausgebers geben in Kürze Hinweise über die Entstehung und den Vortrag der einzelnen Balladen. Herbert Gerigk.

Emmi Goedel-Dreising: Das ganze Jahr im Kinderland. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1940.

Wilhelm Bender: Der Brunnen. Neue Kinderlieder zum Klavier. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde 1940. Preis 1,90 RM.

Wilhelm Bender: Unsre Katz heißt Mohrle. Neue Kinderlieder für zwei Blockflöten oder andere Melodieinstrumente. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde 1940. Preis 0,80 RM.

Neben vielen alten und bekannten Kinderliedern bringt das neue Liederbuch der Veranstalterin der Kindersingstunde im Rundfunk 31 neue Weisen, die nur zum Teil befriedigen, weil sie in Text und Weise dem Wesen des Kindes oft fremd sind und den heutigen erzieherischen Ansprüchen nicht genügen. Manche Lieder gehören in Geschmack und Haltung einer überlebten Zeit an. Eine schärfere Auslese hätte den Wert des Buches bedeutend gehoben. — Wilhelm Bender schafft aus einem innigen Verwachsensein mit dem Kind. Hinter seinen Liedern spüren wir eine hohe Verantwortung und aufrechte Haltung. Darum sind auch Wort und Weise fast ausnahmslos gelungen. Künstelei und krampfhaftes Bemühen, kindlich zu sein, die gefährlichsten Klippen für alle Kinderliedvertoner, sind sorgsam vermieden. Alles ist natürlich und schlicht. Keine Produktion, sondern das Leben selbst blieb Antrieb. Das „Neujahrslied", „Zum Schlafengehen", „Steh auf" und die „Eisenbahnfahrt" gehören zu den schönsten neuen Kinderliedern. Vielleicht hätte sich die starke Häufung der gleichen Schlüsse noch vermeiden lassen. Die Klavier- und Blockflötensätze dagegen sind nicht immer glücklich gewählt. Ihr Wesen ist oft dem der Melodie und der Sprache entgegengesetzt und wirkt gesucht modern. Die gleiche Schlichtheit hätte hier walten müssen. Manche Weisen werden dadurch entstellt und in ihrem Klang überdeckt. Die vielen Quarten in den Blockflötensätzen sind weder vom Kind noch vom Instrument her zu verstehen und zu begründen. Walther Pudelko.

Unterrichtslieder. Herausgegeben von Paul Losse. C. F. Peters, Leipzig. 2 RM.

60 Klavierlieder sind hier vereinigt, und der Herausgeber hat gegenüber der früheren Ausgabe die Hälfte durch neues Liedgut ersetzt. Silcher, Zelter, Reichardt, J. A. P. Schulz bilden die ungefähre Abgrenzung nach der Vergangenheit — man findet in trefflicher Auswahl Mozart, Beethoven, Weber, viel Schubert, Schumann — und schließlich Brahms und Grieg. Man kann der Sammlung Verbreitung über den Unterricht hinaus im Haus und in der Gemeinschaft wünschen.

Herbert Gerigk.

H. Melotte: Neue theoretisch-praktische Klarinetten-Schule für die deutsche und die Böhm-Klarinette. Verlag C. F. Peters, Leipzig. 145 S.

Aus einer umfangreichen, praktischen Erfahrung werden in dieser neuen Schule von den Anfängen bis zur virtuosen Vollendung Tonbildung, Zungenstoß, Atemtechnik und Fingerfertigkeit in überaus klarem, systematischem Aufbau gezeigt, wie man sie gewissenhafter und wohldurchdachter sich kaum denken kann. Schritt für Schritt führt der Weg vom zweiten Register zu den schwierigsten hohen Tönen und zum Konzentrationspunkt. Die Fülle des Stoffes ist durch viele immer interessante und wirklich musikalische Studien gemeistert, so etwa in den schönen Volksliedvariationen, mit denen Melotte Phrasierung, Verzierung, Transpositionen und Intervallübungen verbindet. Gerade aus der Vielseitigkeit und Reichhaltigkeit der Übungen wird der Anfänger wie der Fortgeschrittene stets wertvolle Anregungen entnehmen und damit zu einer immer größeren Vollkommenheit auf seinem Instrument gelangen. Ein Werk, das man nur wärmstens empfehlen kann.

Gustav Adolf Trumpff.

* Musikliteratur *

Scherings letztes Werk

Arnold Schering: Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Leipzig 1941, 695 Seiten und zahlreiche Notenbeispiele.

Seit fast anderthalb Jahrzehnten stand dieser 3. Band von Leipzigs Musikgeschichte aus, der die höchste Entwicklung, die je eine deutsche Musikstadt erlebt hat, darzustellen hatte. Die vorliegende Arbeit, die in ihrem achtunggebietenden Umfang die Ergebnisse der Bach-Forschung einer ganzen

Generation zusammenfaßt, dürfte in der Geschichte des Bach-Schrifttums das größte Ereignis seit Forkel und Spitta bedeuten. Keiner war eher dazu berufen, jene auf Jahre hinaus gültige Bach-Monographie zu schaffen, als Arnold Schering, der in zahllosen kleinen und größeren Beiträgen unser Wissen vom Barockzeitalter vertieft hat und der bis zuletzt neue Anregungen an seine akademischen Schüler weitergab.

Jeder, der einmal Spittas Lebensbeschreibung nachgeprüft hat, verspürte die Mängel seiner Methode, die die Persönlichkeit des Genies wie ein Wunder aus dem Zeitgeschehen heraushob, alle „äußeren" Verhältnisse des Künstlers aber als totes Gerüst betrachtete. Der auf Herder zurückgehende Gedanke, daß jeder Künstler Glied einer langen geistesgeschichtlichen Reihe ist, konnte sich erst spät in der Musikbiographie bahnbrechen, — man denke an Jahns freudige „Entdeckungen" einer gestaltprägenden Umwelt bei Mozart. Beide großen Biographen waren eigentlich immer von der „Wohlanständigkeit des Künstlers" (Schiller!) durchdrungen, der Meister galt als höchster Grad des Abgerundeten, Vollkommenen, während die Umwelt als feindlich beschrieben wurde. Diese Idealisierung, ein Nachklang des romantischen Geniebegriffs, ist bis zur Jahrhundertwende fühlbar, trotzdem schon mit Thayer sich der philologische Gegenschlag bemerkbar macht. Man fand, daß die geistigen Vorgänge, die sich im schöpferischen Wesen ausprägten, keineswegs isoliert auftraten, sondern von einer Vielzahl Mittelsmänner vorbereitet, zum Teil ergänzt waren. Die Ursprünglichkeit der großen Begabung war damit gar nicht angetastet. So weitete sich der Blick auch auf Leipzigs Stadtgeschichte, das Schicksal der Kantorengenerationen, jene deduktive Forschung hat bis in die neueste Zeit einen unschätzbaren Reichtum an Bedingungen in Erfahrung gebracht, in die das Leben Bachs hineingestellt war. Arnold Schering hat selbst immer wieder das wissenschaftliche Interesse auf das „Nebensächliche" gelenkt und uns manchen mühevollen Umweg nicht erspart.

Diese in groben Umrissen aufgezeigte Entwicklung einer biographischen Methode war seither auf kämpferische Auseinandersetzung mit einem bestimmten Teil des Bach-Schrifttums angewiesen. Man war der Ansicht, daß jede geschichtliche Erkenntnis den Gegenstand in ein fremdes Medium, das „moderne Weltbild" überträgt. Ein mißverstandener Drang nach „musikalischer Praxis" hat dazu geführt, daß das Bach-Problem zum Tummelplatz neuzeitlicher Formtheorien und vorgefaßter Ästhetiken geworden ist. Diese Sachlage muß heute anerkannt werden, um die Leistung Scherings im vollen Umfang und richtig zu würdigen. Wilhelm Werkers „Bach-Studien" (1922ff.) haben eine solche geschichtslose Bach-Deutung ad absurdum getrieben: Tongruppen wurden statistisch erfaßt, die Verwandtschaft bestimmter Themen wurde rechnerisch nachgewiesen, pflanzliche „Wachstumsprinzipien" entdeckt. Ein großer Begriffsapparat entstand. Die Analyse Bachscher Präludien ging nicht mehr auf neue Erscheinungen aus, sondern man fragte nur noch, wie sie in ein interessantes Begriffssystem einzugliedern wären. Dieser eigenartige Wissenschaftszustand wird durch die Studien des nichtarischen Ernst Kurth bestätigt, in denen die berührten Fragen am stärksten strittig werden. Noch ist der farbige Abglanz bestimmter Bach-Deutungen nicht entschwunden, in denen Restbestände des modernen Okkultismus auflebten und in denen mit strenger Beweisfolge Scheinprobleme und -lösungen vorgetäuscht wurden, deren Ausschaltung noch kritischer Kleinarbeit bedarf. Es lohnte sich, einmal den Wandel des neueren Bach-Bildes systematisch zu verfolgen, um den Abstand zu verfestigen, den wir bereits gewonnen haben.

Hermann Kretzschmar[1] forderte vom Historiker die Kraft, riesige Arbeitsmengen zu überblicken, wobei die Verschmelzung zu großen Leitgedanken nicht vorzeitig eintreten darf. Mit Recht bleibt für den Historiker jede Einzeltatsache zunächst doppelsinnig und ergänzungsbedürftig. Arnold Schering hat die große Synthese gewagt. Nicht Namen, sondern handelnde Persönlichkeiten werden zum Widerschein jenes deutschen Kunstlebens, das sich in den engen Grenzen einer Stadt zu höchster Blüte entfaltete. Aufführungspraktische und soziologische Fragen hatte der Verfasser bereits in seinem 1936 erschienenen Büchlein „Bachs Kirchenmusik" behandelt und damit dem vorliegenden Band stoffliche Entlastung geschaffen. Es zeugt von großer Darstellungskunst und Wirklichkeitstreue, wenn Schering die nach Bach fortwirkende Gestalt J. A. Hillers gleichzeitig eine Würdigung zuteil werden läßt, die diesen Mann — weit über die bekannte Singspielleistung hinaus — in die Reihe bedeutendster Musiker emporhebt. Ernste Gelehrtennaturen wie Mizler wurden erstmals gerecht beurteilt.

Obenan stehen Scherings Untersuchungen der Universitätspflichten Bachs, die sich doch wesentlich anders verteilten, als das Spitta (II/49) vermuten konnte. Man muß die genaue Stadtkenntnis bewundern, mit der Schering alle Personalverhältnisse

---

[1]) Hermann Kretzschmar, Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwicklung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie, Peters-Jahrbuch 1907, Seite 87, s. a. H. Abert im Arch. f. Musikwiss., 1920, Seite 417ff. (Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie), E. Bücken, Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft, Peters-Jahrbuch 1927, Seite 22f., H. Osthoff in Acta musicologica 1934, Seite 147f.

im Kirchenbereich geklärt hat, — bis hinunter zum Kehrichtfeger, dem „Bettelvogt". Sachsens Theologenwelt stritt und eiferte zu Bachs Zeiten heftig, auf diesem wechselvollen Hintergrund heben sich aber doch einige besonnene Wegbereiter Bachs ab. Das Leichensingen, die Hochzeitsmusiken, alle Dienste des Organisten werden beschrieben und mit vielen Belegen anschaulich gemacht. Die untergeordnete Mitwirkung des Cembalo in der Kirche, eine langumfochtene These, hat Schering nun endgültig bestätigt. Seit Spitta (II/112) bestehende Vermutungen, das Rückpositiv der Thomaskirche sei selbständig spielbar gewesen, sind widerlegt worden. Die Wurzeln von Bachs Religiosität hat Schering bis in die Tiefen der barocken Jenseitslehre verfolgt und damit die Lücken der einseitigen Schrift H. Beschs (Bach, Frömmigkeit und Glaube, 1938) geschlossen. Die weltlichen Stadtmusiken, die Zünfte, das gesellige Lied hat Schering — weit über seine denkwürdige Studie im Arch. f. Musikwissenschaft III, 1921 hinaus — geklärt.

Vieles Neue findet sich in dem von Schering aus zahllosen Schriftstücken zusammengestellten Charakterbild Bachs. Auch die heftigen Klagen über Bachs Amtsführung fehlen nicht, die die Gleichgültigkeit gegenüber der Schulbehörde verschuldet hatte. Nichts wäre leichter für den Biographen gewesen, in ehrlicher Entrüstung die „schmachvolle Behandlung des Genies" auszumalen. Dem heutigen Menschen ist der deutsche Barockgeist nur schwer zugänglich. Da wir von Bach fast nur Gesuche und Klagesachen kennen, sah man meist das Trotzige seines Wesens. Bachs Wanderlust, sein häusliches Leben erscheinen uns nun in natürlichen, ruhigen Stimmungsfarben, die uns erst recht die seelische Spannkraft dieses Mannes begreifen lehren.

Endlich müssen den, der gewohnt ist, im Kunstwerk des deutschen Barock nur mystisches Gefühlsdunkel zu bestaunen, die Belege Scherings überraschen, die für eine streng rationalistische Auffassung sprechen. Die bis zum Schlagwort herabgesunkene „unendliche Melodie" Bachs wird so recht in ihrer Haltlosigkeit bloßgestellt. Seit dem bekannten Referat im Bach-Jahrbuch 1925 hat Schering wiederholt die feste „musikalische Ausdrucksgrammatik" im Barock unter Beweis gestellt. Bachs Schaffen vollzog sich in festen Bahnen, unbeirrbar folgte er den Darstellungsgesetzen der Sprache, er kannte bestimmte „Figuren", die der Humanismus in der Antike entdeckt und weitergegeben hatte. Ganz neue Einblicke ergeben sich da in Bachs Textbehandlung. Man wird Schering selbst dort, wo er scheinbar an den Tatsachen vorbeizielt, zugestehen müssen, daß er immer geistvoll seine Gegner zu neuer Prüfung anregt. Und schließlich gehört auch der Wagemut zur Wissenschaft.

Der zweite Teil des Werkes ist vom Wirken Hillers erfüllt. Die Anfänge des außerkirchlichen Konzertlebens, die wechselnden Erfolge einzelner Operngruppen, die Geburt des deutschen Singspiels, gesangspädagogische Anfänge und schließlich die Eröffnung der Gewandhauskonzerte, — alle Geschehnisse ziehen an uns vorüber und werden mit erstaunlichem Namensgedächtnis mit den Schicksalen kleiner und kleinster Musiker innig verknüpft. Übersichtliche und nahezu lückenlose Tabellen geben Aufschluß über Konzertaufführungen. In diesem Zusammenhang manch neuer Hinweis (Christian Gottfried Thomas).

Mit Doles' Hinscheiden war das größte Jahrhundert von Leipzigs Musikgeschichte abgerollt, in dem sich Künstler und Strömungen verschiedenster Art begegnet sind. Die ersten Regungen der Romantik und das Überleiten in die Periode Schumanns setzte dem Band eine natürliche Grenze.

Mit diesem Buch hat Schering ein großes Lebenswerk vollendet. Man muß die Beständigkeit seines Forschergeistes bewundern, mit der er in seiner ersten Schrift über „Bachs Textbehandlung" (1900) Fragen aufgeworfen hat, die ihn bis zu dem Augenblick beschäftigt haben, da die Feder seiner Hand entglitt. Mit nimmermüdem Sammlerfleiß und einer pedantischen Ausdauer, die nur dem deutschen Gelehrten eignet, hat er aus Akten alle belangvollen Daten erschlossen und so in opfervollen Jahren dem größten Musiker aller Zeiten ein Denkmal gesetzt. Die sprachliche Gewandheit macht das Werk selbst für breitere Kreise lesenswert, zumal oft auch der volkstümlichen Bach-Ausgaben gedacht wird. Dem Studenten hat Schering wieder ein „Handbuch" geschenkt, in dem auf engstem Raum ein Riesenstoff anschaulich zusammengedrängt ist. Die Wissenschaft endlich nimmt dieses Bach-Werk, in dem Schering bestimmte Fragen nur bis zu einem Punkt vorwärtstreiben konnte, dankerfüllt entgegen. Diese Leistung Scherings wird noch künftigen Forschergenerationen beispielhaft voranleuchten.

Wolfgang Boetticher.

Walter Abendroth: Die Sinfonien Anton Bruckners. Einführungen. Verlag Bote und Bock, Berlin 1940. 160 Seiten.

In großer Ausführlichkeit und mit zahlreichen Notenbeispielen werden die Sinfonien Bruckners in ihrem Ablauf beschrieben. Den Einführungen liegen (mit Ausnahme der zur 3. und 7.) die sogenannten Urfassungen zugrunde, die zur Zeit die meistgespielten sind. Es gehört zu den schwierigsten Aufgaben, ein sinfonisches Werk in einwandfreiem Stil, dazu halbwegs allgemeinverständlich und anschaulich darzustellen. Abendroth entledigt sich dieser Aufgabe bemerkenswert geschickt unter Vermeidung der bildmäßigen Ausdeutung unserer

berüchtigten Konzertführerweis'. Daß die Deutung mancher Stelle verschiedene Auffassungen zuläßt, ist in diesem Zusammenhang belanglos. Dem musiktheoretisch geschulten Liebhaber und dem Studierenden wird der Band ein gutes Hilfsmittel sein können. Herbert Gerigk.

Leo Slezak: Der Rückfall. Verlag Rowohlt, Stuttgart-Berlin 1940.

Slezak hat den „Sämtlichen Werken" und dem „Wortbruch" einen „Rückfall" angefügt. „Es ist mein Schlußakkord", schreibt der Verfasser. Wie immer bei Slezak, wird mit viel Humor und vielen hübschen Wortspielen geplaudert. Man erfährt dabei interessante Einzelheiten aus der Laufbahn des großen Sängers, und manchmal geht er auch sehr weit in die private Sphäre. Das Buch wird es nicht schwer haben, seinen Leserkreis zu finden. Fotos und Gulbransson-Zeichnungen runden das Sängerbuch nach der optischen Seite ab.

Herbert Gerigk.

Hans Fischer: Das Land ohne Musik. Kreuz und quer durch „englische Musikkultur". Christian Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde 1940, 20 Seiten.

Diese Kriegsschrift ist eine leidenschaftliche Anklage gegen das moderne England, dem es seit Jahrhunderten an Meisterleistungen im Gebiete der Musik fehlt. In leichtverständlicher Form wird der musikkulturelle Zerfall eines Volkes beschrieben, gegen das Deutschland heute zum Entscheidungskampf angetreten ist. Die sinnfällige und überzeugende Auswahl geschichtlicher Ereignisse gibt diesem Bändchen als aufklärende Flugschrift besondere Bedeutung, so daß die klare und eindringliche Sprache ihre Wirkung nicht verfehlen wird. Wolfgang Boetticher.

Fritz Dietrich: Robert Schumann, musikalisches Denk- und Dichtbüchlein. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1940, 61 Seiten.

Der Untertitel dieser kleinen Auswahl entstammt selbst einer Überschrift des Meisters, mit der er Sinnsprüche aus seiner Jugendzeit in der noch selbst besorgten Ausgabe der Schriften zusammengefaßt hat. Der Herausgeber hat umsichtig kurze Kernsätze aus Schumanns Aufsätzen herausgesucht, sie laufend numeriert und übersichtlich zeitnahen Stichworten untergeordnet („Musik und Gemeinschaft", „Musik und Nation" usw.). Diese neuartige und anschauliche Form ist hervorragend geeignet, die musikalischen Reformgedanken der deutschen Musikkritik von vor hundert Jahren volkstümlich zu machen. Man erkennt an vielen Äußerungen den aufrechten Kampf, den die deutsche Romantik für eine saubere Kunstgesinnung geführt hat. Für den musikalischen Jugenderzieher besitzt dieses Bändchen besonderen Wert.

Wolfgang Boetticher.

Karl Storck: Schumann-Briefe in Auswahl herausgegeben. 3., neu durchgesehene Auflage. Verlag der Bonifacius-Druckerei, Paderborn 1940, 332 Seiten.

Als der verdiente Musikpolitiker Storck um die Jahrhundertwende diese längst vergriffene Briefsammlung vorlegte, galt es, die wichtigsten Vorurteile gegen die Persönlichkeit Schumanns auszuschalten und das Interesse für bestimmte Werke der späteren Zeit zu wecken. Die Herausgeberin dieser Neuauflage, Wilhelmine Krauß, hat mit Verständnis die Sammlung durch einzelne Schriften bereichert, die sie aus dem Werk Martin Kreisigs (1914) entnommen hat. In einer Einleitung wird der poetischen Sprache des romantischen Meisters gedacht. Das Werk, das keinen wissenschaftlichen Zwecken dient, sondern als erste Einführung und als Lesebuch seine Aufgabe erfüllt, kann Empfehlung beanspruchen. Auf kleine Fehler sei für spätere Korrekturen hingewiesen: S. 315 Thihaut statt Thibaut; S. 319 Anm. Reißiger 1926 statt 1826. Wolfgang Boetticher.

Robert Schumann: Musikalische Haus- und Lebensregeln. Neu herausgegeben vom Arbeitskreis für Hausmusik. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1940, 38 Seiten.

Diese ursprünglich für das 1848 komponierte „Jugendalbum" (op. 68) bestimmten Lebensregeln für den musikalischen Dilettanten erschienen 1850 in der Neuen Zeitschrift für Musik. In Briefen hat der Meister mehrfach gewünscht, daß diese Lebensregeln als ein Ganzes zu betrachten sind, daher wurden sie auch in einer Sonderbeilage zusammengefaßt. Die verdienstvolle Neuausgabe des inzwischen in viele Fremdsprachen übersetzten und wahrhaft volkstümlichen Werkes folgt der alten Rechtschreibung und ist in dem künstlerischen, großen Druck ein empfehlenswertes Geschenkbändchen. — Das in Form neuer Lebensregeln gehaltene „Geleitwort 1939" des ungenannten Herausgebers bleibt zwar hinter Schumann zurück, auch ist hier manches falsch: „Es liegt nicht am Doktorhut, Robert Schumann besaß auch keinen." Bekanntlich hat der Meister 1840 an der Jenaer Universität den akademischen Grad erworben.

Wolfgang Boetticher.

Edmund Wachten: Richard Strauß, sein Leben in Bildern. Bibliographisches Institut, Leipzig 1940, 40 Seiten und 63 Abbildungen.

Die Reihe von Meyers Bildbändchen ist um ein schönes Werk bereichert worden, das diesmal einem großen noch lebenden Meister gewidmet ist. Die schwierige Aufgabe, auf knapp bemessenem Raum Lebensbeschreibung und Sinnanalyse ohne wesentliche Lücken zu bewältigen, ist vom Verf. glücklich gelöst. Die feindlichen Unternehmungen kleiner Gegenspieler und großer Kritiker zu Strauß' Jugendzeit werden interessant beschrieben. Hinter

mancher kurzen Andeutung erkennt man die weitreichenden Studien, die der Verf. an einzelnen Werken angestellt hat. Reiches, zum Teil neues Bildmaterial ist beigegeben.

Wolfgang Boetticher.

Lothar Walther: „Die Ostinato-Technik in den Chaconne- und Arien-Formen des 17. und 18. Jahrhunderts." Geheftet 4,80 RM. Konrad Triltsch-Verlag, Würzburg-Aumühle.

Eine systematische und vor allem auch erschöpfende Untersuchung und Klärung des Ostinato-Problems fehlte bisher. Die schon erschienenen Arbeiten darüber suchten vorwiegend das ungeheure Gebiet ganz allgemein abzutasten und Entwicklungslinien erkennbar zu machen, die im Rahmen der stilgeschichtlichen Wandlungen zu verdeutlichen waren. Nun hat sich der junge Musikwissenschaftler Lothar Walther der Kernfrage nach dem Wesen des Ostinato angenommen und eingehend die Formen jener Zeit untersucht, die für die Ausprägung dieses Gestaltungsmittels entscheidend und ausschlaggebend waren. Er hat zuallererst eine Einschränkung des Begriffes „Ostinato" vorgenommen und seine Anwendung ausschließlich für jene Erscheinungen bestimmt, die sich dem Wesensgehalt solcher Bezeichnung wirklich verpflichtet zeigen. Damit hat er von vornherein alle Abarten und Grenzfälle, an denen vor allem die neuere Musik reich ist, als nicht echte ostinate Formen ausgeschieden. Solche Begriffstrennungen an sich würden allerdings nichts Neues darstellen, wenn sich mit ihnen nicht auch eine größere Klarheit der Einsichten verbände. Was nun Walther an Material beizusteuern hat, läßt tatsächlich eine solche Abgrenzung entgegen bisheriger musikwissenschaftlicher Übung zumindest als zweckmäßig und der Verständlichkeit dienlich erscheinen — obgleich natürlich das relativ „Ostinate" mancher modernen Form nur im Rückblick auf die Formen des Barock begreifbar ist und notwendig als organische Weiterung erklärt werden muß. Walthers fleißige Untersuchungen erhärten im übrigen die Erkenntnis, daß der echte formbindende Ostinato jener Zeit, in der er zur Ausbildung gelangte, an den gleichbleibend wiederholten Kadenzablauf gebunden ist. Walthers Darstellungen greift alle wesentlichen Formerscheinungen des 17. und 18. Jahrhunderts auf und stellt jene willkommene Ordnung auf Grund gediegener Analysen her, die immer schon wünschenswert war. Auf dieser Grundlage wird es möglich sein, einmal das Kapitel Ostinato, eines der reizvollsten musikalischer Gestaltung, für die gesamte Musikgeschichte der letzten Jahrhunderte erschöpfend und gültig zur Darstellung zu bringen.

Richard Litterscheid.

Hermann Milenz: Mecklenburgische Musikgeschichte bis zum Jahre 1933. Schwerin 1940, im Selbstverlage des Verfassers.

An einer zusammenhängenden Darstellung des Mecklenburgischen Musiklebens hat es bislang immer gefehlt. Zwar sind im Laufe der Zeit eine Reihe Einzelveröffentlichungen erschienen, wie die Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle und der Güstrower Hofkapelle von Clemens Meyer, die Geschichte des Rostocker Städtischen Orchesters von Max Seidel und von Hermann Milenz eine Schrift über das Musikleben der Landeshauptstadt Schwerin, die aber zum Teil nicht mehr im Handel zu haben sind. Allein schon aus diesem Grunde ist das Erscheinen dieses neuen Werkes von Hermann Milenz zu begrüßen. Das Ganze ist eine auf einem eingehenden Quellenstudium beruhende Arbeit geworden, die bis in die Zeit vor der Reformation zurückgreift. Naturgemäß nimmt einen breiten Raum in der Schilderung die Zeit seit ungefähr 1830 und damit verbunden das musikalische Leben der Theater und Orchester in Schwerin, Neustrelitz und Rostock ein. Doch auch die musikalische Betätigung in den kleineren mecklenburgischen Städten auf dem Gebiete der weltlichen und kirchlichen Chorveranstaltungen findet eine liebevolle und eingehende Würdigung. Daß ein Sonderabschnitt dem mecklenburgischen Komponisten Friedrich von Flotow, der auch von 1856—1863 Intendant in Schwerin war, gewidmet war, ist ebenso selbstverständlich wie der mehrere Seiten umfassende Hinweis auf die Beziehungen Richard Wagners zu Mecklenburg und besonders zu Schwerin. Hier fand Wagner in dem Kammersänger Hill seinen ersten Alberich, und hier wurde erstmalig außerhalb Bayreuths 1878 die Walküre aufgeführt. Der Verfasser geht auch mit besonderem Nachdruck auf die mecklenburgische volkstümliche Liedmusik, „dat Meckelbörger Dönken", und die bereits 1888 von der Lehrerin Marie Peters gesammelten und dargestellten mecklenburgischen Bauerntänze ein. Diese Betrachtung über das alte musikalische Volksgut in seiner unbekümmerten Frische wird ohne Zweifel anregend und befruchtend wirken auf die Ausgestaltung von Abenden mit heimatlicher Musik. A. E. Reinhard.

Franz Wöhlke: Lorenz Christoph Mizler, ein Beitrag zur musikalischen Gelehrtengeschichte des 18. Jahrhunderts. Konrad Trilsch, Würzburg-Aumühle. 134 S. mit Notenbeispielen.

Mizlers „musikalische Bibliothek" war wichtigster Lesestoff des Barock, mit Mattheson und Scheibe, den produktivsten Schriftstellern, hat er oft die Klingen gekreuzt. Anekdoten und spärliche Lebensdaten dieses Mannes wurden in Lexika weitergetragen, ohne die Erinnerung an die wahre Bedeutung dieses fleißigen und klugen Theoretikers wachzuhalten. Vorliegende Studie, eine Berliner Dissertation, schließt diese empfindliche Lücke deut-

scher Geistesgeschichte. Wöhlke hat alle Spuren des Lebensganges, die zum Teil auch nach Polen führen, verfolgt. In Mizlers Schriften ist seine Theorie musikalischer Erfindung und seine Intervallehre bezeichnend für den Wandel von rationalistisch-naturwissenschaftlicher Musikauffassung der deutschen Aufklärung zum Sensualismus des deutschen Spätbarock. Mizlers Zwischenstellung ist zum erstenmal durch den Verfasser im vollen Umfang erkannt und in den zahlreichen verstreuten Zeitschriftenbeiträgen weiterverfolgt worden. Die dankenswerte Arbeit dürfte in ihren klaren Folgerungen auch für die Bach-Forschung Bedeutung gewinnen. Wolfgang Boetticher.

Hans Kayser: Abhandlungen zur Ektypik harmonikaler Wertformen. Max Niehans-Verlag, Zürich-Leipzig 1938. 269 S., Abbildungen und Bildertafeln.

„Um sie selbst, die harmonikalen Phänomene, handelt es sich denn auch in diesen Abhandlungen, und zwar um ihr Heraustreten aus der Abstraktion prototypischer Wertformen in die Konkretion ektypischer harmonikaler Seinsgestalten" (S. 7). Eine von schlechtem Kathederdeutsch und merkwürdigen, z. T. sinnwidrigen Wortprägungen überwucherte Arbeit, die auf der Grundlage von Thimus' Metaphysik geheimnisvollen Zusammenhängen von Tonsystem und Natur nachspürt. Trotz unglaublichen Aufwands an Rechnungen, Kurvenbildern und anderen schematischen Figuren handelt es sich doch fast durchweg um einfachste Gesetze, die durch die künstliche „Perspektive" des gelehrten Weltbetrachters überhaupt erst Problem geworden sind. Optische und akustische Wellenbewegung und andere physikalische Vorgänge werden miteinander verglichen und dabei meist infolge mangelhafter Quellenkenntnis falsch wiedergegeben. Eingestreute Versuche von Sterndeutung geben dem Werk den Charakter primitiven Wahrsagertums und entheben es wissenschaftlicher Kritik. Der Vergleich eines pyramidenförmigen Schemas der Tonschwingungen mit dem „germanischen Baumythos" (S. 48f.) spricht für sich selbst. Ebenso ein Vergleich von „Gemeinschaft" und „Volk" mit den Atomgewichten (S. 74). Den Schluß bildet eine besinnliche Wanderung durchs Binntal, in einigen am Wege aufgelesenen Kristallen erkennt der Verfasser den Aufbau von Beethovens Eroicathema. Verfasser rühmt, daß es ihm bei diesen Weisheitslehren selbst „zuweilen dunkel vor den Augen geworden sei" (S. 25). Von diesem Buch dürften Anregungen ausgehen für eine Psychologie und Kritik entwurzelten Denkens im Gebiete musikalischer Theorie. Wolfgang Boetticher.

Karl Gabler: Richard Wagners Ringdichtung als deutsches Erleben. Theodor Fritsch-Verlag, Berlin 1940. 128 Seiten.

Im umfänglichen Schrifttum zur Ringdichtung ist dieser zeitgeschichtliche Deutungsversuch bemerkenswert. Der Dramenstoff ist nicht ein romantisches Märchengeschehen, sondern wird in allen seinen verborgenen Grundbegriffen von Liebe, Ehre, Tod als Problem der Gegenwart erläutert. Wagners Idee vom antiken Drama als Erziehungsmittel für das Volk ist der Ausgangspunkt, eine sorgfältige Analyse seiner politischen und künstlerischen Reformgedanken liefert uns einen ausgezeichneten Überblick über Wagners Stellung zu den verschiedenen Strömungen des 19. Jahrhunderts. Namentlich Wagners Ideen vom Zwiespalt, dem tragischen Konflikt usf. werden in allen psychologischen Folgerungen beleuchtet und gewissenhaft literarisch belegt. Siegfried, der sich leuchtend von den kleinen Gegenspielern in Wagners dichterischer Konzeption abhebt, wird in seiner männlichen Größe gewürdigt. Mancher bisher als „dramatischer Notbehelf" mißverstandene Vorgang in Wagners Opern stellt sich nun als stilgerechtes und wirksames Symbol einer sittlichen Idee dar. Dem aufmerksamen Wagner-Freund sind viele Hinweise zu selbständigem Weiterforschen gegeben. Gabler hat uns damit eine Charakterkunde von Wagners Dramengestalten geschaffen, die in die Tiefen der Germanenmythologie eindringt, nüchtern Tatsache und dichterische Neuschöpfung abgrenzt und im Ganzen das gewaltige Erleben deutscher Gesinnung vermittelt. Wolfgang Boetticher.

Adolf von Grolman: Die Musik und das Musikalische im Menschen. 3 Vorträge, gehalten in Karlsruhe im Januar 1940. Junker & Dünnhaupt Verlag, Berlin 1940, 75 Seiten.

Der bewährte Kenner oberrheinischer Geistes- und Literaturgeschichte unternimmt den schwierigen Versuch, ausgehend von einzelnen allgemeinen philosophischen Ideen, das Wesen der abendländischen Musik in drei volkstümlichen Vorträgen zu ergründen. So sehr man eine Anregung von seiten der Nachbarwissenschaften immer begrüßen kann, bleibt doch diese Studie in ihrer großen Fragestellung und auch in einzelnen unkritischen Behauptungen durchaus unbefriedigend. Die jüngere Vergangenheit hat uns genug solcher ethisierenden Musiktheorien beschert, von denen einige geistvoll kulturelle Zusammenhänge aufdeckten, andere in dichterischer Form das Charakterbild eines Zeitalters und seiner Kunstauffassung veredelten. Beiden Gruppen aber stand frühzeitig eine einmütige Reaktion entgegen, die mit Recht eine Besinnung auf die geschichtlichen Tatsachen forderte. Aber auch der schaffende Musiker wird manchem Satz in diesem Buch die Zustimmung versagen. So bleibt schon das Anfangsurteil, alles künstlerische „Wissen und Trachten" sei „Stückwerk", strittig. In „Melodie" und „Harmonie" begreift der Verf. — abweichend vom Wortgebrauch — eine bestimmte Art künstlerischer Lebens-

führung und Schicksalsbedingung. Als Beispiele dienen Werke von Bach und Schumann in eigenwilliger Deutung. Begriffe wie „Beethovensches Pathos“ und „Bachsche Weltüberwindung“ bleiben ästhetisch unsicher und stiften nur Verwirrung. Bemerkenswert ist, daß der Verf. bei seiner Aufgliederung des musikalischen Ausdrucks bis zu der „nationalen“ und „politischen“ Musik vordringt und selbst das Horst-Wessel-Lied und das Engellandlied für sein philosophisches System in Anspruch nimmt. Bei allen seinen Betrachtungen gilt „Musik“ als eine Macht, die — abgelöst von menschlicher Gestaltungskraft — ein Sonderdasein führt und uns entweder als Freund oder als finsterer Dämon begegnet. Musik wird wie eine Gottheit angebetet oder als schwarze Magie verdammt. So verlockend manche Überlegungen in dieser Richtung sind, sie gehen alle von einer unsinnigen Voraussetzung aus. Denn für den kritischen Betrachter gibt es nur den schöpferischen Willen des Komponisten und das so entstandene, geschichtlich fest verankerte Tonwerk. Außerhalb dieser Grenzen nach einem übersinnlichen, zeit- und gestaltlosen „Geist“ der Musik zu suchen, bleibt unfruchtbar und führt unweigerlich zu entwurzeltem Ästhetizismus. Bezeichnend für die theoretische Voreingenommenheit des Verf. ist ferner sein abfälliges Urteil über die deutsche Romantik, das jeder geschichtlichen und psychologischen Forschung widerspricht (43ff.). Es ist heute an der Zeit, den seit Spengler oft ausgewalzten Entwicklungsgedanken vom Barock als dem goldenen Zeitalter und der nachfolgenden Romantik als dem „modernen Zerfall“ endlich abzulegen. Wir haben längst gelernt, die Epochen deutscher Geistesgeschichte auch unabhängig von solchen Untergangsphilosophien oder optimistischen Fortschrittstheorien zu begreifen. Ebenso bleiben Grolmans Andeutungen zum „Leitmotiv“ (48ff.) an die unterste Stufe einer primitiven Laienästhetik gekettet.

Die Reihe der Streitpunkte ließe sich noch erweitern. Das Buch muß zu einer solchen Kritik anregen, weil es in bedenklicher Weise die Grenzen zwischen kluger Weltbetrachtung und schöngeistiger Oberflächlichkeit verwischt. Es ist oft von „Verantwortung des Musikers“ die Rede. Auch dem Musikhistoriker ist eine Verantwortung mitgegeben, die ihn vor leichtsinnigem Spiel mit halbwissenschaftlichen Begriffen zurückhält.

Wolfgang Boetticher.

Thilo Cornelissen: C. M. v. Webers „Freischütz“ als Beispiel einer Opernbehandlung. Dr. M. Mathiessen & Co., Berlin SW 68. 1940. 39 S.

Die Lehranweisungen für den Musikunterricht an höheren Schulen sehen für die 5. Klasse u. a. eine Behandlung des „Freischütz“ vor. Als Hilfsmittel hierzu erscheint in der Reihe „Die Werkstatt der Höheren Schule“ eine umfassende methodische Anleitung von Thilo Cornelissen. Sie erfüllt in vortrefflicher Weise den Zweck der Schriftenreihe, dem Lehrenden wertvolles Material, praktische Fingerzeige und Vorschläge für die Unterrichtsgestaltung an die Hand zu geben.

Nach einer ausführlichen methodischen Einführung wird mit anerkennenswerter Gründlichkeit alles Erforderliche für einen auf acht Stunden verteilten Lehrgang zusammengetragen, der sich auf biographische Hinweise, Besprechungen des Inhalts und seiner Quellen, Schilderungen der Umwelt, Charakterisierungen der Hauptgestalten Max, Agathe und Caspar, Betrachtung des 1. Aktes und der Ouvertüre und auf Berichte über die Uraufführung und das Weltecho der Oper erstreckt. Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß nicht immer der gesamte herangezogene Stoff verwertet werden muß, sondern daß die Schrift nur Anregungen für eine selbständige Behandlung geben will. Es bleibt dem Lehrer überlassen, eine ihm zweckmäßig erscheinende Auswahl aus dem Stoffkreis zu treffen. Abschließend bringt das Heft eine Zusammenstellung biographischer und monographischer Schriften, methodischer Aufsätze, schöngeistiger Literatur und geeigneter Schallplatten. Hier vermißt man eine Angabe über die Ausführungen Richard Wagners und Hans Pfitzners zum „Freischütz“. Wenn der Verfasser feststellt, daß es höchstes Ziel der Gesamtbehandlung ist, den „Freischütz“ als die deutsche, romantische, im tiefsten Sinne volkstümliche Oper lebendig werden zu lassen, so kann man ihm bezeugen, daß er mit seiner Arbeit einen wesentlichen Beitrag zur Erreichung dieses Zieles leistete.

Erich Schütze.

Hermann Peter Gericke: Vom Volkstumserlebnis in Musik und Lied. Potsdam 1940. Ludwig Voggenreiter Verlag. 109 Seiten.

Ein Bekenntnis- und Erlebnisbüchlein, das aus der Musikarbeit des Verfassers in den volksdeutschen Siedlungsgebieten im Osten entstanden ist. Sein Hauptanliegen ist die Herausstellung der volkhaften Bindungen in deutscher Kunst- und Volksmusik.

Werner Danckert.

Volkslieder aus dem Trierischen und aus Luxemburg mit Bildern und Weisen. Hrsg. mit Unterstützung des Herrn Landeshauptmanns der Rheinprovinz und des Deutschen Volksliedarchivs von Josef Heer. Bärenreiter-Ausgabe 1375. Landschaftliche Volkslieder, 36. Heft. Kassel 1940. 64 Seiten.

Die Sammlung enthält wertvolle Liedproben aus einer deutschen Grenzlandschaft, die gerade heute besondere kulturpolitische Beachtung verdient. Ähnlich wie in Lothringen finden sich auch hier mancherlei besonders schöne alte Weisen, so z. B. Nr. 1 (mixolydisch), Nr. 3 (phrygisch), Nr. 23, 35 und 37 (äolisch). An landschaftlich eigenartigen Lesarten sind besonders Nr. 20 (Moll-Variante von „E, es, es“) und die gleichfalls in Moll stehende Melodie „Zur Vogelhochzeit“ Nr. 30) zu erwähnen, deren Anfang an den Choral „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“ anklingt. Auch das Michaelslied (Nr. 46) stellt eine interessante landschaftliche Ab-

zweigung zu einem alten frühbarocken Melodiekreis dar (vgl. Danckert: „Das europäische Volkslied", S. 252 ff.). Werner Danckert.

P. Dominicus Johner: Wort und Ton im Choral. Ein Beitrag zur Ästhetik des gregorianischen Gesanges. Leipzig 1940. Verlag: Breitkopf & Härtel. 482 Seiten.

Der Untertitel des Buches „Ein Beitrag zur Ästhetik des gregorianischen Gesanges" deutet die Grenzen an, innerhalb deren der Verfasser seinen Stoff behandelt. Es ist der gregorianische Choral als kanonisierter Bestand, in der Form, wie ihn die Vatikanische Choralausgabe übermittelt. Die Arbeit wendet sich daher nur zum geringen Teil den historischen Fragen zu, die die Choralgeschichte aufwirft. Außer Betracht bleibt auch die so wichtige, aber noch lebhaft umstrittene Frage des Choralrhythmus.

Der Hauptwert des Buches liegt in der ausführlichen Veranschaulichung und systematischen Untergliederung der zahlreichen formalen und inhaltlichen Wort-Ton-Beziehungen.

An verschiedenen Stellen berührt Johner die heute wieder besonders in den Vordergrund gerückte Frage nach dem Verhältnis der Gregorianik zur Volksmusik. So spricht er von einem Kampf, den die Volksmusik mit ihrem Dur-Moll gegen den Tritonus eröffnete, „unter dem auch der Choral zu leiden hatte". Gegen diese Annahme sprechen indessen zahlreiche tritonusbetonte Volksweisen hohen Alters aus europäischen Rand- und Rückzugsgebieten. Johner selbst weist übrigens (S. 47) auf nationale Unterschiede der Tritonusbehandlung in den verschiedenen Choralhandschriften Deutschlands, Italiens und Englands hin.

Hinsichtlich der Intervall-Ästhetik neigt Johner zu einer etwas isolierenden, den „Ausdrucksgehalt" des einzelnen Tonschrittes überschätzenden Wertung. Zu tiefergehenden Ergebnissen würde die Choralforschung auf diesem Gebiete gelangen, wenn sie sich zur Einführung von Strukturformeln entschlösse.

Die Lehre von den Tetrachorden (S. 61) dürfte nicht nur für die antik-griechische Musik, sondern auch für weite Bezirke der Gregorianik weit höhere Geltung beanspruchen, als Johner annimmt. Bei der Behandlung der Pentatonik-Frage vermißt man die so bedeutsame Beziehung zum fünften Kirchenton bzw. zum Tritonusproblem. Eine Behandlung des Motivischen (S. 64 ff.) setzt die Abgrenzung zum neuzeitlichen Motivbegriff abendländischer Kunst- und Volksmusik voraus. Die Tenorverschiebung (S. 74) in der dritten, vierten und achten Tonart läßt sich strukturell begründen, wie schon alte Autoren (z. B. Joh. Kepler) andeuteten: als Hauptursachen dürften tetrachordische Gesetzmäßigkeiten in Verbindung mit der Lage der Halbtöne betrachtet werden.

Hinsichtlich der Fragen der Choraltonalität haftet Johner zu eng an althergebrachten schematischen Vorstellungen; auch hier können nur genauere Strukturuntersuchungen weiterhelfen. Von Modulation (S. 80) kann man wohl nur sprechen, wenn die Ausgangstonart wieder erreicht wird. Bei Melodien hingegen, die erst zum Schluß eine ihre zuvor (schwebende oder verhüllte) Tonalität ausprägen, empfiehlt sich der Ausdruck „Finaltonalität".

Der von P. Wagner geprägte Ausdruck „germanische Choralfassung" (S. 104) ist nicht zu eng, sondern zu weit gefaßt. Im wesentlichen handelt es sich wohl um einen deutschen Dialekt mit gewissen Ausstrahlungsbezirken (Niederlande, Polen, Böhmen, Dänemark, Island, Spuren auch in Norditalien und im Westen). Die hochbedeutsame Frage nach den treibenden Kräften in der Ausprägung des deutschen Choraldialekts bedarf noch eingehender Untersuchung. Sicher hat P. Wagner, der den „Hochdrang" der deutschen Gotik als Parallele anführt, ein wichtiges Motiv genannt, aber eben nur eines unter mehreren. Johner (S. 113) sagt zwar, Wagners Erklärung dürfte nicht ganz abgelehnt werden. Wenn er aber hinzufügt: „Einiges wird man aus dem Zersingen einer Melodie erklären dürfen", so geht er von dem bekannten, gerade auf musikalischem Gebiete so unfruchtbaren Begriff des willkürlichen, destruktiven Umsingens aus, der der Typik der Variantenbildung nicht gerecht wird. Die von mir andernorts (Das europäische Volkslied, S. 15) erwähnte Herausstellung ausdruckstragender Töne und Melismen im deutschen Choraldialekt ist in rein musikalisch-tektonischem Sinne zu verstehen. Ich denke hier ganz allgemein an die stärkere Betonung des Musikalisch-Gebärdenhaften in der deutschen Choralfassung, wie es in der Häufung überhöhter Spitzentöne, aber auch im Neuansatz der Linie auf erreichter Tonhöhe kundgibt. Das Verhältnis von Ton und Wort wird hiervon nur gelegentlich berührt. Einen zweiten Erklärungsversuch, die germanische Fassung mit der Pentatonik in Zusammenhang zu bringen, lehnt Johner in Übereinstimmung mit P. Wagner zu Recht ab. Eine dritte Erklärung weist auf die Bevorzugung der Terzintervalle hin. Sofern ältere Beurteiler hierin eine „Vorahnung akkordischer Wirkung" (S. 114) erblickten, ist natürlich auch dieser Erklärungsversuch fragwürdig. Wenn man aber die auffällig häufige Terzschichtung im älteren deutschen Volkslied oder im Minnegesang zum Vergleich heranzieht, so erscheint die Häufigkeit der Terzintervalle im deutschen Choraldialekt im anderen Lichte. Man wird mit einer vorharmonikalen Strukturbedeutung der Terz rechnen müssen. Werner Danckert.

Das Musikleben der Gegenwart

Die römische Oper in Berlin

Triumph italienischer Bühnenkunst

Selten hat ein künstlerisches Ereignis bei uns einen so begeisterten Widerhall in der gesamten Presse gefunden wie das Gastspiel der königlichen Oper aus Rom, das im Berliner Deutschen Opernhaus durchgeführt wurde. Sieben Aufführungen vermittelten ein geschlossenes Bild des heutigen Bühnenstils im klassischen Land des Belkanto. Die überragende Gestalt Verdis umrahmte mit „Ein Maskenball" und „Falstaff" die Festwoche. Man hörte ferner Bellinis „Norma", Donizettis „Liebestrank", Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen", Rossinis „Italienerin in Algier" sowie das von Respighi aus Musik Rossinis zusammengestellte Ballett „Der Zauberladen" und schließlich als Vertreter der gegenwärtigen italienischen Bühnenkunst Zandonai mit „Romeo und Julia" und Casella mit dem Ballett „Der große Krug".

Es waren große Abende, was auch schon in dem Bild zum Ausdruck kam, das der Zuschauerraum bot. Viele der deutschen Besucher — man sah daneben zahlreiche Angehörige der italienischen Kolonie —, die italienisches Operntheater nicht kannten, waren überrascht über den Unterschied, der zwischen tatsächlichem Aufführungsstil und den bei uns darüber eingebürgerten Vorstellungen besteht. Es ist verlockend, nun auf Grund dieser Beobachtungen Vergleiche anzustellen und die deutsche und die italienische Aufführungspraxis gegeneinander abzuwägen. Dafür bietet ein solches Gastspiel allein naturgemäß noch keine ausreichende Grundlage. Bei uns befinden sich in Verbindung mit einer anekdotischen Überlieferung, die sich auf einen bestimmten, weit zurückliegenden Abschnitt der italienischen Operngeschichte bezieht, Meinungen in Umlauf, die mit der Wirklichkeit nichts zu tun haben. Der unbedingte Ernst, mit dem der Italiener als Künstler wie als Besucher an die Oper geht, ist keineswegs erst eine Errungenschaft jüngster Zeit. Sein Naturell reagiert nur in mancher Hinsicht anders als das unsere.

Versuchen wir, einige Besonderheiten als Ergebnis des Gastspiels festzuhalten. Die Dirigenten zeichnen sich durch größte Gewissenhaftigkeit aus. Sie sind — was uns vorher am eindringlichsten die Gastspiele de Sabatas in der Berliner Staatsoper bereits zeigten — wahre Genauigkeitsfanatiker. Sie neigen in zunehmendem Grade zu glanzvoller Orchesterentfaltung, gelegentlich sogar über die Singstimmen hinweg. Damit ist eine Grundforderung der großen Zeit der Cimarosa, Paisiello und noch Rossinis aufgegeben. Der Dirigent ist maßvoll in den Tempi, und die italienische Verve wird nie durch äußerliche Temperamentausbrüche, sondern durch die Vertiefung, durch die Intensität des Musizierens erreicht. Einer der klassischen Vertreter italienischer Aufführungskunst, der die Tradition mit den Forderungen unserer Tage verbindet, ist Tullio Serafin, der an der Spitze stand und dessen Verdi-Darstellung bei den Wiedergaben von „Falstaff" und „Maskenball" zu uneingeschränkter Bewunderung hinriß. Insbesondere auch seine Norma-Aufführung besaß eigenes Profil. Ein Dirigent von Format ist Oliviero de Fabritiis, ein Vertreter der jüngeren Generation, der Puccini und Rossini mit kluger Zurückhaltung den Sängern gegenüber und doch wieder mit viel Feuer als urwüchsiger Musiker zum Erfolge führte. Erfreulicherweise wird jetzt bereits von einer Gastverpflichtung dieses sympathischen Kapellmeisters gesprochen. Bemerkenswert auch das Temperament von Vincenzo Bellezza — noch nicht von derselben Ausgeglichenheit, aber zweifellos ein sehr entwicklungsfähiger Künstler. Ihm war der „Liebestrank" und Zandonais Oper anvertraut, bei der er sich als ein Meister der Orchesterfarbe, der Tönung zeigte.

Bei den Sängern gerieten die Berliner schnell in italienisches Beifallsfieber. Benjamin Gigli ist unter den lebenden Tenören längst der Inbegriff für reifste Belkantokunst. Ergreifend sein Richard im Maskenball! Als Bühnenkünstler mit goldenem Humor erwies er sich als Nemorino im Liebestrank. Betörend durch den stimmlichen Glanz war neben ihm Gino Bechi als Renato. Dieser Bariton bildete die große Entdeckung des Gastspiels, denn hier ist eine jener Stimmen neu aufgetaucht, die im Nu in der ganzen Welt bekannt sein werden. Unwahrscheinlich schöne Koloraturen hörte man von Lyana Grani: ein zierlicher, aber jedes Ensemble mühelos überstrahlender Page Oskar. Diese bis in die höchsten Höhen gleichmäßig durchgestützten Koloraturen sind etwas Seltenes!

Eine Sensation bildete ferner Franca Somigli, die Minnie in Puccinis Wildwest-Oper. Als Sängerin: eine warme, empfindungsgesättigte Stimme, von natürlicher Musikalität erfüllt, darstellerisch das vollkommenste, weil elementarste, das diese Woche künstlerischer Höhepunkte zu bieten vermochte. Das war die Erfüllung der Rolle, wie sie ihrem Schöpfer vorgeschwebt haben mag und — zugleich eine Rechtfertigung dieser meist mißverstandenen Oper, die eben mit der Wiedergabe steht und fällt. — Großartig die Norma Gabriella Gat-

tis, einer überragenden musikalischen Gestalterin, die das weitgeschwungene Melos Bellinis mit blühendem Leben erfüllt. Eine gleichwertige Partnerin stand in Ebe Stignani neben ihr, eine Altistin, deren Stimmumfang ebenso wie die einheitliche Tonbehandlung Bewunderung verdient. Ihre Ulrica ist ebenfalls unvergessen.

In der „Italienerin" wurde die Hauptpartie einmal historisch richtig von der Altistin gesungen (Gianni Pederzini war der gefeierte Mittelpunkt dieser besonders reizvoll aufgezogenen Darbietung einer bei uns restlos aus dem Spielplan verschwundenen Oper). Rossini hat bekanntlich auch die Rosine des „Barbiers" für diese Stimmlage geschrieben, aber im Zuge der Verlagerung des Stimmideals nach der hohen Sopranlage seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist die Partie nicht zum Nutzen des allerdings unverwüstlichen Werkes meist der hohen Koloratur auf den Leib geändert worden. Man sah am Beispiel der Italienerin einmal, welche Ensemblewirkungen sich aus der originalen Besetzung ergeben.

Gerade bei den Sängern könnte man noch lange verweilen, aber es würde uferlos werden. Grundsätzlich stellten die Berliner fest, daß es heute auch in Italien keine einheitliche Schule im Singen mehr gibt, daß ein Nebeneinander von Richtungen hier wie bei uns besteht. Die Chöre verdienen eine Würdigung wie die Solisten. Herrlich ihre Präzision, ihre Tonreinheit, ihr Reichtum an Schattierungen aller Art. Dieses Lob wiegt doppelt, weil das Deutsche Opernhaus die Domäne unseres unerreichten Chordirektors Hermann Lüddecke ist!

Das Orchester verfügt über erlesene Künstler, deren Leistung bei den Streichern durch kostbare Instrumente noch gesteigert wird. Die Bläser verbinden Kraft des Tones mit der für die romanischen Orchester bezeichnenden Klarheit und Durchsichtigkeit. Das Blech wird nie dick, das Holz hat einen lebendig-vibrierenden Klang. Das Schlagzeug paßt sich dem jeweiligen Gesamtklang musterhaft an.

Die Ausstattung in Bild und Kostüm vermischte in glücklicher Form Realismus mit Stilisierung. Die Spielleitung legte Wert auf einen natürlichen Ablauf der Handlung. Ohne Festlegung auf Prinzipien leitet man den Darstellungsstil aus dem Werk selbst her, ein sehr gesundes Prinzip, das Guido Salvini und Marcello Govoni das beste Zeugnis ausstellt.

Die beiden Ballette bildeten wohltuende Intermezzi. Man erkannte die gründliche technische Schulung der Tänzer. Aurel von Miloß, der Leiter der Tanzgruppe, verbindet eine für sich allein schon bewundernswerte Ballettkunst mit einer Gestik von so starker Bildhaftigkeit, daß die jeweilige Handlung klar hervortrat. Auffällig ist die Neigung zu einem denkbar wirksamen Groteskeinschlag.

So wurde der Besuch der römischen Oper in Berlin mitten im Kriegsgeschehen ein überwältigender künstlerischer Erfolg, eine Demonstration italienischen Operngeistes, die für die Wiedergabe italienischer Meister bei uns nicht ohne Auswirkung bleiben wird und vor allem ein neuer Beweis für die natürliche kulturelle Verbundenheit der gemeinsam zum Kampf gegen den Weltfeind angetretenen jungen Völker. Herbert Gerigk.

Vom Musikleben in der Waffenschmiede des Reiches

Trutzige Hochburgen der deutschen Kunst müßte man die westdeutschen Städte in diesen kriegsbewegten Zeiten nennen, unter ihnen die Stadt, die mit dem stolzen Ehrentitel, des Reiches Waffenschmiede zu sein, in die Geschichte eingehen wird. Rückschauend auf das Essener Musikleben 1940/41 bemerkte man, wie im Jahre vorher, eine ungewöhnliche Regsamkeit aller beteiligten Faktoren. — Im Mittelpunkt die Städtischen Sinfoniekonzerte unter der Leitung des Städtischen Musikdirektors Albert Bittner. Mit ihrem starken Verwurzeltsein im Essener Publikum — der große Saal des „Saalbaus" ist in jedem Konzert von Tausenden von Hörern, treuen alten und neu gewonnenen, besetzt! — bilden sie das musikalische Rückgrat des gesamten Kunstlebens überhaupt. Dieser Tatsache ist sich ihr verantwortlicher Leiter auch sehr bewußt. Er betreibt keine sture „Musikpolitik", um seine Hörer zu „erziehen". Wohl aber wählt er außerordentlich umsichtig aus und weiß im Aufbau der Programme, bei deren Ausdeutung ihm Heinrich Creuzburg in ausgezeichnet klaren Ausführungen zur Seite steht, gewohnte und neue Musik „mengenmäßig" klug auszubalancieren, wobei er der Musikgattung, die problematisch aus Prinzip ist, ehrgeizlos und mit gesundem musikalischem Instinkt ausbiegt. So schafft er immer neues Interesse, neuen Auftrieb und baut zugleich das Verständnis für wesenhaftes Zeitgeschehen. — Zu diesen Städtischen Sinfoniekonzerten fügen sich die Sinfoniekonzerte der Essener Kulturgemeinde, die auch der Leitung Bittners unterstehen.

An Musik der Gegenwart brachte er außer dem „Sinfonischen Vorspiel" von Philipp Mohler (geb. 1908), ein sehr beachtetes und beachtliches Werk, die „Sinfonie in c-moll" von Werner Karthaus, zur Uraufführung. Sein dirigentisches Können verschaffte der nicht ganz problemlosen Komposition einen eindeutigen Publikumserfolg. Wie weit sich dieser in einen künstlerischen umgesetzt hat, konnte bisher nicht festgestellt werden. Als Gastdirigent aus Nürnberg

machte Gen.-Musikdirektor Dressel außerdem mit der Sinfonie in C-dur von Ernst Pepping bekannt. Da die drei Komponisten aus dem Westen stammen bzw. im Westen leben (Kaiserslautern, Düsseldorf, Duisburg), wurde zugleich auch verdienstvolle Musikkultur heimischer Prägung betrieben.

Im übrigen war die stilgerechte Kurve der aufgeführten Werke ziemlich weit gezogen, so daß sich das Gesamtprogramm durch große Lebendigkeit auszeichnete. Beginnend mit Händels „Concerto grosso in g-moll" und J. S. Bachs „Concerto in G-dur für Orgel (könnerisch übermittelt durch den Essener Organisten Ernst Kaller) und dem Violinkonzert von J. S. Bach in E-dur, das von Lilia D'Albores reifer geigerischer Kunst solistisch interpretiert wurde, ging sie über zu Haydn (Cellokonzert, meisterlich in seinen erheblichen Ansprüchen gespielt von Fritz Bühling, Essen), Mozart (dessen „Große Messe in C-dur" das geschulte Können des Chors des Städtischen Musikvereines wieder einmal beweisen konnte und A-dur-Violinkonzert, für das Siegfried Borries verpflichtet worden war), Beethoven (5. und 6. Sinfonie), Schumann (Manfred-Ouvertüre), Brahms (4. Sinfonie, Haydn-Variationen, Klavierkonzert B-dur, meisterhaft gespielt von Erik Then-Berg und Violinkonzert, für das Wolfgang Schneiderhan sein ungewöhnliches Können einsetzte), Liszt (Klavierkonzert Es-dur, virtuos gehandhabt von Helmuth Hidegheti), Bruckner (5. Sinfonie, Urfassung), Grieg (Klavierkonzert mit Ornella Puliti-Santoliquidos feurigem Temperament am Flügel), Rimsky-Korssakow („Scheherezade" mit dem 1. Konzertmeister Alfred Kunze, Essen, an der Sologeige), Manuel de Falla (Nächte in spanischen Gärten", deren feine Klangwirkungen von Frau Puliti-Santoliquidos impressionistisch empfindsamen Spiel am Flügel wesentlich unterstrichen wurde), Pfitzner (der mit der Kostbarkeit seiner „Kleinen Sinfonie in F-dur" vertreten war) und Franz Schmidt als der eigenkräftig zwischen den Stilen stehende, aber der Tradition Bruckner-Brahms verpflichtete Musiker. Mit ihm schließt sich die Kette der charaktergebenden Namen und Werke, da in dieser Übersicht nur das Wesentliche genannt werden konnte.

Das Gleiche gilt von den sehr besuchten Kammermusik-Konzerten im Krupp-Saal, bei deren Programmgestaltung außer führenden Solisten oder Quartetten aus dem Reich auch anerkannte heimische Künstler, wie die hochgeschätzten Folkwang-Quartettmusiker (Leitung: Alfred Kunze) und Clemens Kaiser-Breme, der lyrische Bariton der Städtischen Oper, verpflichtet wurden. Kaiser-Breme ist mit seinem ideal-musikalischen Vortrag von Schuberts „Winterreise" und den „Eichendorff-Liedern" des Schweizers Othmar Schoeck in besonders guter Erinnerung geblieben.

Albert Bittners verantwortlicher Leitung unterstehen auch die Opern-Aufführungen. Im Prinzip folgt er hier der gleichen klug sichtenden, doch absolut nicht „bänglichen" Haltung wie bei seinen Konzerten. Mit Carl Orffs „Orpheus" nach Monteverdi und den „Carmina burana" stieß er hier am weitesten und dabei äußerst glücklich in musikalisches Neuland vor. Freudiges Mitgehen im Publikum, das offensichtlich von der schönen Eigenartigkeit dieser Werke eingefangen war, war die Resonanz, die er seiner vorbereitenden Arbeit und im gleichen Maße dem Schaffen des zur Aufführung erschienenen Komponisten gebaut hatte. Walter Jokisch als umsichtiger Spielleiter, Leni Bauer-Eszy als stilsichere Bühnenbildnerin und Sonja Korty als Choreographin waren seine tüchtigen Mithelfer. — Als großartiges Eingangsbekenntnis in die Spielzeit wurde die Oper mit Glucks „Iphigenie in Aulis" festlich und äußerst wirkungsvoll eröffnet. Am Pult Bittners großlinige Dirigierkunst, die klassisch strengen Bühnenbilder waren von Ernst Rufer entworfen, für die Regie zeichnete Dr. Klaiber, der von der kommenden Spielzeit an nach Straßburg berufen wurde. — Von fesselndem Reiz gelang Bizets „Carmen", die in der Originalfassung herausgebracht wurde. (Bühnenbilder: Ernst Rufer, Carmen: Anna Luise Uhrlandt, Don José: Helmuth Köster.) In gedoppelter Fülle war Tschaikowskys gedacht. Dem musikalisch wundervoll gemalten „Eugen Onegin" (am Pult Albert Bittner) mit Clemens Kaiser-Breme als Inhaber der Titelpartie und Elfriede Wasserthal als eine rührend jungmädchenhafte Tatjana mit ihrem ebenso strahlenden wie schmiegsamen Sopran, war einige Wochen vorher das gewagte Experiment Sonja Kortys vorangegangen, die „Sechste Sinfonie in h-moll" zu ..... tanzen. Das Experiment löste begreiflicherweise eine schäumende Woge von unsicheren oder zurückhaltenden Urteilen und ehrlich schrofffster Ablehnung aus. Restlose Zustimmung gab es wohl kaum. Auf diesem Gebiet „zwischen den Formen" werden die Ansichten immer sehr auseinandergehen. Selten aber wird sich der reine Musiker zu der Auffassung bekehren lassen, daß eine in sich fest geprägte musikalische Form bei noch so freier Auslegung ihres Inhalts einer andern Form bedürfe, um sich noch mehr verständlich zu machen. Zu dieser „absoluten" Einstellung leitete auch unbedingt die wundervolle musikalische Vermittlung der sinfonischen Werte durch Albert Bittner und sein Orchester.

Dem uraufgeführten Tanzspiel von Franz Willms „Die Stunde der Fische" er-

wirkte die sich mit liebenswürdigem Fanatismus für ihre Sache einsetzende Tanzleiterin zusammen mit Bittners einfühlsamer lyrischer Deutung des modernklanglichen Werkchens einen vollen künstlerischen Erfolg. — Mit Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor" unter Heinrich Creuzburgs flüssiger musikalischer Leitung und dem Frauentrio Marianne Thomaß (Frau Fluth), Irmgard Pauly a. G. (Frau Reich) und Jeanette Wenzel (Anna) und Erwin Röttgens in seiner Urkomik überwältigendem Falstaff schließt die Reihe der aufgeführten Werke zunächst ab.

Außer diesen städtisch geleiteten musikalischen Veranstaltungen sind noch eine Reihe weiterer Faktoren am Werk, das Bild Essens als kunstfreudige Industriegroßstadt zu formen. Am nächsten liegen rein organisatorisch die Konzerte der Stadtbüchereien, die in auffallend kurzer Zeit unter Dr. Reicherts Leitung eine respektable Höhe erreichen konnten. Es sind intime musikalische Feierstunden, die dem Musikliebhaber wahre Sonntagsfreuden geworden sind. Bisher wurden abgehalten die „Bach-Feierstunde" (mit Beatrice Reichert, Wien, Gambe und Cello, Prof. Kunkel, Köln, Geige, und Dr. Reichert, Bach-Flügel), „Duette aus alter und neuer Zeit" (mit Werken von Schütz, Händel, Schumann, Cornelius, Brahms, Reger und Dvorak, Ausführende: Elfriede Wasserthal und Martha Tiggemann, Städt. Oper, Begleitung: Dr. Reichert), „Kammermusik für Männerstimmen" (mit dem Kammerchor des Schubert-Bundes, Leitung: Peter Jansen, und einschlägigen Werken von Schubert, Schumann, Silcher, E. Wenzel, Br. Stürmer, O. Siegl, P. Gräner und R. Pehm). Der geschmackvoll schlicht ausgestattete Raum faßt oft kaum die Zahl der Hörer, die zu diesen so wundervoll geschlossenen Abenden kommen. Das Verdienst, diese Möglichkeiten geschaffen zu haben, gebührt vorwiegend Dr. Reichert, dem man auch als Mitwirkenden am Flügel oder Cembalo in andern Konzertveranstaltungen des Industriegebiets begegnet. — Zusammen mit der Fachschaft der Musikerzieher gab er zum „Tag der Hausmusik" drei Konzerte. Das dritte Konzert der Stadtbücherei „Duette aus alter und neuer Zeit" ließ er für die Wehrmacht als Spende der Stadtbücherei wiederholen.

In den gleichen Räumen gibt auch das „Studio" des weit über Essen hinaus angesehenen und wegen seiner gründlichen musikalischen Fundiertheit wie seines aufrecht kämpferischen Wesens bekannte Gesangsmeister Carl Timmermann seine sehr beliebten und meist eigenwillig interessanten Konzerte. Dieser Musiker gehört zu den Gesangspädagogen, die über das rein Technische des Singens hinaus den ihm anvertrauten jungen Menschen zu einem geistigen und auch geschichtlichen Erfassen der zu interpretierenden Gesangswerke erziehen. In dieser anspruchsvollen Linie liegt auch seine besondere Pflege der Lieder Hugo Wolfs als endgültige Äußerungen eines deutschen Liedstils, der als großartiger Abschluß der romantischen Liedepoche nicht mehr übersteigert werden konnte. Bisher fanden drei Wolf-Abende (Italienisches Liederbuch, Goethe-Lieder und Lieder nach verschiedenen Dichtern) statt mit ausgesuchtem jungen Nachwuchs, darunter Elisabeth Butschkus, Ruth Weigelt, Erwin Bern, Hans-Georg Teumer, Waltraut Rietkötter. — Für die Begleitung war die pianistische Einfühlungskunst Dr. Reicherts gewonnen worden. — Die Vortragsreihe der Volksbildungsstätten Essen brachte an zwei Abenden „Originalmusik für zwei Klaviere", die von Dr. Reicherts und Frau Ingrid Giradets sensiblem Können bestritten wurden.

Einen nicht mehr zu übersehenden Anteil am städtischen Musikleben haben die Konzerte des Richard-Wagner-Verbandes Deutscher Frauen, Ortsverband Essen. Wir erinnern hier besonders an die verdienstvollen Veranstaltungen mit Werken „Essener Komponisten" (August Weweler, Erich Sehlbach, Hermann Erpf und Ottmar Gerster) oder an die sehr gehaltvolle „Fiedler-Gedenkfeier" mit Kompositionen (Liedern und Kammermusik) Fiedlers. Die Ausführenden waren das „Folkwang-Quartett", Leitung: Alfred Kunze, und Frau Amalie Merz-Tunner. Die im Saal aufgestellte Büste stammte von der bekannten, in Essen ansässigen Bildhauerin Frau Spehle-Proschwitz. —

So rundet sich das musikalische Bild einer Stadt, die im Vordergrund ihrer Bestimmung entscheidende nationale Aufgaben zu erfüllen hat, zu einer imposanten Schau starken künstlerischen Strebens, wobei selbstverständlich noch eine große Zahl weiterer Potenzen genannt und in ihrer Arbeit umrissen werden könnten, wie das über Deutschlands Grenzen hinaus bekannte, in Essen stationierte Peter-Quartett, die erzieherisch wertvollen Veranstaltungen der Folkwangschulen, unter denen besonders die reizvollen Tanzabende unter der Leitung Frau Pohls erwähnt werden müßten, das Glaser-Qartett, das sich mit seinem beachtlichen Können immer sicherer in den Vordergrund spielt, die volkstümlichen Konzerte des von Peter Jansen geleiteten Schubert-Bundes. Wahrlich, eine Schau, die das alte lateinische Wort von den Musen, die im Kriege schweigen sollen, illusorisch macht!

Mally Behler.

Zur Geschichte des Bühnentanzes

Ausstellung in Frankfurt a. M.

Wenn es gilt, ein gut Stück Vergangenheit lebendig zu erhalten, so führt eine Ausstellung als volkstümlicher Weg unmittelbar in die Öffentlichkeit. Das darf Dr. Hodes anläßlich seiner im Manskopfschen Museum für Musik- und Theatergeschichte aufgebauten Schau „Zur Geschichte des Bühnentanzes" feststellen. Fachvertreter aus dem ganzen Reich bezeugen ihr Interesse an diesen aufgelegten Beständen an Dokumenten, Bildern, Autographen, Studien und Druckwerken, die auch durch Berliner Leihgaben ergänzt wurden.

Seltene Dinge bergen die Schaukästen mitunter! Da ist Lambranzis „Tantzschul" von 1716 (Nürnberg), die in Noten, Schritt- und Figurentafeln manchmal recht umständlich in den Gesellschaftstanz einführt. Aus der ballettlüsternen Zeit des Sonnenkönigs stammen die unscheinbaren Büchlein mit Tanzaufzügen, neben denen eine vergilbte Urkunde dem Kapellmeister Lully 630 Livres für „Ernährung und Unterhalt" gewährt. In zahllosen charakteristisch ausgewählten Bildern zieht die Geschichte der beschwingten Kunst vorüber: die Camargo, die den kurzen Ballettrock und den absatzlosen Tanzschuh einführte, die gefeierte Guinard, die 1743 in Paris 30 000 Francs allein für Kostüme erhielt, die Balletteuse des großen Friedrich, die „Campanini"; sodann bekommt man Einblicke in die Arbeit des Stuttgarter Tanzreformers Georges Noverre; das italienische Tänzerpaar Vigano zeigen hübsche Radierungen von Schadow; Fanny Elßler und der Wiener Nimbus wird von einem unbekannten Epigramm Fr. Rückerts gepriesen: „Ich kann nun ruhig schlafen gehen, Ich habe das Höchste im Leben, der göttlichen Fanny Beine gesehen Sich hoch bis zum Himmel erheben." Eindrucksvoll ist der Versuch, um einen Aufführungszettel herum alle zugehörigen Bilderinnerungen, Kostümentwürfe und Figurinen zu gruppieren. Ein weiter Raum wird den „Schulen" gewährt. Die russische Tradition mit der Karsawina, dem Diaghilewballett, der Pawlowa, die in reizvollen Buntbildchen weiterlebt; dann die Dresden-Hellerauer Pflegstätte von J.-Dalcroze, die durch Hannelore Ziegler und die schöpferische Mary Wigman als ein Höhepunkt in der Ausstellung vertreten ist.

In unmerklichem Übergang zu Erscheinungen wie der Duncan, Rudolf Laban, H. Kreutzberg, Sonja Korty, den Schwestern Höpfel u. v. a. in Theater und Konzertsaal bekannter Künstler kann diese verdienstvolle Schau beinahe den Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Das auch dank der Bemühungen der NSG. „Kraft durch Freude" immer mehr zunehmende allgemeine Interesse an der anmutvollen Tanzmuse legt die Frage nahe, ob eine solche Schau nicht etwa als Wanderausstellung den volkstümlichen Bestrebungen dienstbar gemacht werden könnte. Gottfried Schweizer.

Uraufführungserfolg in Darmstadt

„Der goldene Topf" von Wilhelm Petersen

Das gedankentiefe Märchen E. T. A. Hoffmanns, das biedermeierlich-skuril, wie sein Lindhorst als Archivarius (neben seinem höheren Sein als Sonnenpriester), uralte Märchenmotive in seine Dresdner Gegenwart von 1814 mit dem „Schwarzen Tor" verpflanzte, gestaltete und vertonte Wilhelm Petersen, der bedeutsam als Sinfoniker und Lyriker hervorgetretene Lehrer der Mannheimer Musikhochschule, mit reichen sinfonischen Mitteln, über denen dennoch stets eine klangschöne und ausdrucksstarke Melodik schwebt. Alle seine sieben Rollen sind recht gesanglich und dankbar, wie das Hessische Landestheater bewies. Zwischen dem höheren und niederen, lichteren und erdgebundeneren Vater-Tochterpaar Lindhorst und seiner Serpentina, Paulmann und seiner Veronika (Heinrich Blasel, Hildegart Kleiber; Anton Inkamp, Emmy Küst, die für ihre Rolle mehr Liebreiz mitbrachte, als zur Kontrastierung gegen Serpentina zweckdienlich wäre) schwankt unentschieden der Kandidat Anselmus (Heinz Janßen, leider indisponiert, doch in vertiefter Auffassung), den die Hexe, die Rauerin (Harriet Selin, die in schöneren Rollen noch ganz anders hervortreten wird), der Gurnemanz-Führung Lindhorsts entreißen möchte. Ihren Geschöpfen gesellt sich noch in der Punschszene der titelgierige Registrator Heerbrand (Heinrich Kuhn). Mit dieser vorzüglichen Besetzung und dem bewährten Hessischen Landestheaterorchester musizierte Generalmusikdirektor Fritz Mechlenburg ausdrucks- und klangschön, zumal Wilhelm Petersen sich von gewagten Experimenten freihält (kühn kombinierte, zwei einander harmoniefremde Mischakkorde dienen nur günstig symbolischem Ausdruck des Schwebens) und seine Partitur ungemein sorgfältig instrumentierte. Nicht ganz so reibungslose Aufgaben fielen dem Spielleiter Max Haas zu wie der Bühnenbildnerin Elli Büttner, deren Dämonenflug fast zu farbenfreudig (endlos hinabsausende Vögel- und Luftgeisterprojektionen) für diese grausige Kampfszene ausfiel. Doch lösten auch sie größtenteils glücklich, was sich aus dem pietätvoll übernommenen Märchen Hoffmanns nicht leicht den Bühnengesetzen fügen wollte. So erwarb sich das Hessische Landestheater das Verdienst, eine der gehaltvollsten und klangschönsten Opern unserer Zeitgenossen ans Licht geholt zu haben. Friedrich Baser.

Verdi-Gedächtnisausstellung in Parma

Besprochen von Max Unger, Zürich

Die Anzahl der regelmäßigen italienischen Musikfeste wird neuerdings immer größer. Vor dem Weltkrieg kannte man nur ein einziges: die Opernspiele von Verona. Seit 1925 bestehen die zweijährlichen, jetzt alljährlichen, verständlicherweise durch den Krieg unterbrochenen internationalen Tonkünstlertagungen von Venedig, seit einer Anzahl von Jahren der alljährliche Florenzer Musikmai; seit einigen Jahren auch das Kirchenmusikfest von Perugia-Assisi und die Sieneser Tagung. Es fällt angenehm auf, daß jedes dieser Musikfeste seinen eigenen Zweck und Stil besitzt. Die Spiele von Verona haben im Lauf von fast 30 Jahren im wesentlichen einen Überblick über die „Oper der Welt im 19. Jahrhundert" geboten; Venedig widmet seine Tagungen hauptsächlich der internationalen Konzertmusik unserer Tage, Florenz der internationalen Oper aller Zeiten, Perugia der internationalen Musica sacra gleichfalls aller Epochen, Siena regelmäßig einem Meister, einer Tonsetzerfamilie oder einer Schule der nationalen Frühklassik. Bei allen diesen Tagungen ist auch der Wille zu erkennen, die Spielpläne der Überlieferung oder den Gegebenheiten der einzelnen Städte anzupassen. Italien kennt allerdings nur Musiktagungen, die fest an die Orte gebunden sind; auch hat es bisher keine ausschließlich einem einzigen Meister gewidmeten jährlichen Feste gegeben.

Als erstes der zuletzt genannten Art wird sich ein Parmenser „Verdi-Fest", ein Gedanke, womit sich der Bürgermeister trägt und zu dessen Verwirklichung man gerade der kaum zweifelhaften staatlichen Ermächtigung entgegensieht, in die Kette der italienischen Tonkunsttagungen eingliedern. Schauplatz der Veranstaltungen wird das Königliche Theater sein, ein weiter und hoher Prachtbau, der den meisten Italienreisenden, da er seine Stagione sonst nur im Winter hat, im allgemeinen nur von außen bekannt ist. An dieser Stätte, woran sich eine große künstlerische Überlieferung knüpft, haben heuer die offiziellen italienischen Gedenkfeiern zur 40. Wiederkehr des Todestages des Meisters stattgefunden: eine Verdi-Feststagione sowie eine Gedächtnisausstellung.

Diese Schau, worüber hier vorerst allein berichtet werden soll, stellt sich nicht nur als das umfangreichste, sondern auch wesentlichste Unternehmen ihrer Art seit dem Weltkriege dar. Ihre Organisatoren Carlo Corvi und Mario Ferrarini wollten, wie sie selbst betonen, nicht mit einer begrenzten Anzahl von Kostbarkeiten prunken, sondern sowohl das Werk des Meisters wie sein Leben und die Größe seines Menschentums in vielen bezeichnenden Schaustücken vor Augen führen. Allerdings konnten sie sich in aller wünschenswerten Weise ausbreiten; denn im ersten Stockwerk der Schauburg hatten sie nicht weniger als zehn hohe und vielfach sehr weiträumige Säle zur Verfügung, einzelne darunter von der Größe mittlerer Kammermusiksäle.

Wenn man den Vorraum, der mit Kundgebungen, Bildern von Sängern und Dirigenten, Theaterzetteln und Medaillen an die Parmenser Hundertjahrfeier von Verdis Geburt erinnert, hinter sich gelassen hat, meint man, eine große Biographie in Bildern und Urkunden kennenzulernen, so sehr wiegt das rein Biographische in einigen der ersten Säle über. Aber dann wendet sich das Blatt. Schon im vierten ist im Hinblick auf das Leben und das Schaffen des Tondichters mindestens das Gleichgewicht unter den Erinnerungsstücken hergestellt, und vom nächsten ab herrscht die reine Werkbetrachtung wesentlich vor. Die weiteren dienen dann fast ausschließlich der Veranschaulichung des Schaffens und dessen Aufführungsgeschichte. Am stärksten, geradezu feierlich beeindruckt wird der Verdi-Verehrer im sechsten Saale, den Opern des Meisters allein gewidmet. Nicht als ob hier viele Urschriften großer Werke gezeigt würden — sie beschränken sich hauptsächlich auf das „Stabat Mater", das „Te Deum", das „Requiem", „Die Macht des Schicksals", Teile der „Aida" sowie das „Gebet im letzten Gesang der Divina Commedia", ein paar unveröffentlichte Musikstücke und einige Entwürfe —, aber im ganzen ist hier der Anschauungsstoff, der den Tondichter gewissermaßen in seiner Werkstatt zeigt, geradezu überwältigend.

Da sieht man in der Niederschrift der Dichter die Bücher zu einer Reihe Opern, wie sie dem Meister einst bei der Vertonung vorgelegen haben: zum „Trovatore" (in erster sowie in endgültiger Fassung) und zu „Luisa Miller" von Cammarano, zu „Aroldo" von Piave, „Otello" und „Falstaff" von Boito, dann Textentwürfe von Verdis eigener Hand zu den unausgeführten Opern „König Lear", „Die Ahnfrau" (nach Grillparzer), „Tartüff" (nach Molière), „Uska" (nach Maffei) und zur „Belagerung von Florenz", eine stattliche Anzahl von Opernerstausgaben sowie ein paar besondere Drucke, darunter die Klavierpartitur des „Falstaff" in einer Ausgabe, die nicht in den Handel gekommen, sondern nur für die Königin Margherita von Italien hergestellt worden ist, ferner natürlich zahlreiche Briefschaften, die sich auf die Werke des Tondichters und ihre Wiedergabe beziehen. Von sonstigen Schaustücken der Abteilung sei nur noch eines besonders ausgefallenen gedacht: des Klavierauszugs zu „Lohengrin", den Verdi bei

einer Wiedergabe des Werkes in Bologna mit kritischen Randbemerkungen versehen hat.
Ein weiterer Saal macht im Bilde mit Verdis Sängern, Dirigenten, Spielleitern und sonstigen Helfern bei den zeitgenössischen Aufführungen seiner Werke bekannt, und dann veranschaulicht Parma selbst seine Verdienste um die Oper des 19. Jahrhunderts im allgemeinen und die des Meisters im besonderen. Neben dem rein Theatergeschichtlichen lenken hier vor allem die von einheimischen Künstlern entworfenen Figurinen, wovon etwa ein Hundert in Aquarellfarben gezeigt wird, die Aufmerksamkeit auf sich. Dem Bühnenbild ist hauptsächlich der letzte Saal vorbehalten. Entwürfe, welche meist aus den Tagen des Meisters stammen und als „authentisch" gelten dürfen, werden durch Modelle in Form von Miniaturbühnen — kleinen „Guckkästentheatern" — ergänzt. Davon sind die meisten in der dem Istituto d'Arte angegliederten Schule für Bühnenbildkunst von Parma hergestellt.
Von den wenigen „biographischen Sälen" führt der erste die Jugend Verdis in Bildern, Urkunden, Briefen und sonstigen Schriftstücken herauf. Da liegen und hängen sein Geburtsakt, Bildnisse, die ihn selbst, seinen Gönner Antonio Barezzi, seine erste Gattin und den Maestro Ferdinando Provesi von Busseto wiedergegeben, dann das ewig denkwürdige Gesuch, das Verdi zwecks Aufnahme ins Mailänder Konservatorium schrieb und — abgelehnt wurde. (Der Meister hat darauf die trockenen Worte vermerkt: „Im Jahre 1832, am 22. Juni. Gesuch Giuseppe Verdis um Aufnahme ins Konservatorium zu Mailand. — Wurde abgelehnt.") Ein paar weitere Räume zeigen den Tondichter in seiner Umwelt. Hier kann man neben dem Ölgemälde von Morelli, einer Radierung von C. Chessa, einer Bronzestatuette von Quadrelli und zeitgenössischen Medaillen, die ihn selbst darstellen, ein Ölbildnis von Giuseppina, seiner zweiten Frau, Darstellungen seiner besten Freunde, viele Briefe, Theaterzettel und Kundgebungen, persönliche Erinnerungsstücke, den Eintrag seines Todes ins Kirchenbuch u. v. a. m. besichtigen. Manche sonstige Abbilder des Meisters sind zur Belebung des Gesamteindrucks auch in andern Räumen untergebracht, so die berühmte Bronzebüste von Vincenzo Gemito und eine Unzahl lustiger Aquarellkarikaturen von N. Delfico. So haben die Ordner ihr Material aus den noch reichhaltigeren Sendungen privater und öffentlicher Archive zu einer bedeutsamen, ja großartigen Schau vereinigt, und sie haben ihre Aufgabe mit bester Stoffkenntnis, Geschmack und der unverkennbaren Absicht gelöst, auch das Auge des Besuchers zu erfreuen. Aus der langen Reihe der vorwiegend norditalienischen Darleiher seien nur wenige besonders stark beteiligte genannt: Außer den Stadt-, Staats- und Provinzarchiven von Parma an erster Stelle Dr. Angiolo Carrara-Verdi, der heutige Besitzer von Sant' Agata in Busseto, der wohl mehr als die Hälfte seines Museums beigesteuert hat, dann Mario Ferrarini in Parma, die Archive des „Fenice"-Theaters in Venedig und der „Scala" in Mailand, die Akademie „Santa Cecilia" in Rom, die Bibliothek „Monte di Pietà" von Busseto und der Verlag G. Ricordi & Co. in Mailand. Die Ausstellung erfreut sich verdientermaßen starker Beachtung; es ist lediglich zu bedauern, daß sie vielen, insonders ausländischen Musikfreunden, die sie auch sehen möchten, wegen des Krieges und des Winters vorenthalten bleiben muß.

Verdi-Festspiele in Parma

Die „Verdi-Feststagione", die kürzlich im Königl. Theater von Parma stattfand, war noch nicht als erste Kundgebung von „Verdi-Bayreuth" aufzufassen. Dieses hat vorläufig noch als „Zukunftsmusik" zu gelten; doch ist kaum daran zu zweifeln, daß das Ministerium für Volkskultur dem Antrag, der gegenwärtig geprüft wird, stattgeben wird, um so mehr, als die Stadt bereits heuer, im Jahr der 40. Wiederkehr von des Meisters Tode, zum offiziellen Festplatz mit der schon besprochenen Ausstellung und eben jener ausschließlich dem Tondichter gewidmeten „Stagione" bestimmt worden ist. Man wird also spätestens für Herbst des nächsten Jahres mit den ersten eigentlichen Festspielen „Verdi-Bayreuths" rechnen dürfen.
Die heurigen Gedenkaufführungen unterschieden sich, sieht man von sonstigen Begleiterscheinungen der künftigen Festspiele ab, von diesen hauptsächlich durch die Auswahl der Werke; denn es standen fast ausschließlich „Capolavori" des Meisters auf dem Plan, während später vor allem der „unbekannte Verdi" berücksichtigt werden soll. Mitten im Winter eine Jubiläumsspielzeit bedeutet auch in einer italienischen Stadt, die nur auf eine jährliche „Stagione", nicht auf eine längere durchgehende Spielzeit eingerichtet ist, kein ganz einfaches Unternehmen; denn die namhaftesten Sänger des Landes sind mindestens von Weihnachten ab für die großen ständigen Opern in Rom, Mailand und Neapel fest verpflichtet. Trotzdem war es der Stadt gelungen, neben einer Reihe inter-

national wenig oder nicht bekannter Kräfte auch einen Stab bedeutendster italienischer Einzelsänger zu gewinnen; nur Carlo Tagliabue, Mariano Stabile, Giovanni Malipiero und Cloe Elmo seien von diesen besonders angeführt. Am Dirigentenpult wirkten zwei Maestri aus Mailand: Antonio Votto, der über Italien hinaus besonders als Sinfoniker bekannt ist, betreute mit weisem Ausgleich zwischen Geistigem und Gefühlsmäßigem „La Traviata", womit die Festspiele eröffnet wurden, während die weiteren vier Opern — „Luisa Miller", „Rigoletto", „Il Trovatore" und „Falstaff" — von Franco Capuana geleitet wurden, einem warmblütigen Draufgänger und festen Rhythmiker, dessen Weg von mancherlei italienischen Provinzstagioni über Vichy in die heilige Halle der Mailänder Scala führte und der besonders auch den Besuchern der letzten Opernsommer von Verona, wo ihm die Hauptarbeit zufiel, in guter Erinnerung ist.

Es wird genügen, hier nur die bemerkenswertesten Leistungen der Einzelkräfte bei den Parmenser Wiedergaben hervorzuheben: „La Traviata" wurde von Augusta Oltrabella getragen, einer in jedem Betracht überragenden Violetta. Carla Castellani sang die Luisa Miller mit silberglänzender Stimme und feiner Einfühlung; mit ihr standen in edlem Wettstreit: Enzo Mascherini als starker Empfindungen fähiger Vater, Alfonso Pravadelli als Rudolph mit dem weitspannenden Ausdrucksvermögen seines gefestigten Tenors, Luciani Neroni als Walter mit der Fülle seines schönen Basses. Tagliabue ist den italienischen Opernfreunden als unübertrefflicher Rigoletto längst zum Begriff geworden; neben ihm besonders noch anzuführen Magda Piccarolo, die ihrer Gilda rührende Innigkeit und bezaubernden gesanglichen Wohllaut verlieh; dann Malipiero, der — bei der ersten Aufführung des „Rigoletto" wegen Unpäßlichkeit nicht ganz ebenbürtig vertreten — von der zweiten ab mit dem hellen Strahl seines Tenors Bewunderung erregte. Der Rumäne Emilio Marinescu hatte in der Titelrolle des „Trovatore" eine Stimme von natürlicher Kraft einzusetzen, jedoch, verständlicherweise, etwas mit der Aussprache zu kämpfen; neben ihm zeichnete sich vor allen Cloe Elmo als in jeder Hinsicht vollendete Azucena, dann Mascherini als Luna, Germana di Giulio als hinreißend dramatische Leonore aus. Mariano Stabile, der glänzend bei Stimme und Spiellaune war, stellte einen Falstaff hin, wie ihn sich der Tondichter schwerlich selbst mustergültiger gedacht haben kann. Neben ihm fügten sich die sonstigen Darsteller in das Räderwerk der beglückenden Alterskomödie des Tondichters aufs beste ein. Roberto Benaglio hatte die Chöre aller Opern schlagfertig vorbereitet. Die Glieder des Spiels griffen unter der Obhut Ciro Scafas und seines Assistenten Arnaldo Giudizi bestens ineinander. Die Entwürfe zu den Bühnenbildern, im allgemeinen geschmackvoll und illusionsfördernd, nur gelegentlich etwas konservativ in der Technik, stammten von Luigi Monfrini, Ettore Pennetta und Giovanni Pignatorio. Feine Durchbildung nach Mailänder Art bekundete das Ballett unter Leitung von Irene Simoni.

Geradezu erstaunlich war der starke Zuspruch, dessen sich die Aufführungen erfreuten. Das schätzungsweise gegen 2000 Personen fassende, vierrangige, großstädtisch ausgebaute Teatro Regio war fast regelmäßig ausverkauft; dabei hat Parma nicht viel über 60 000 Einwohner, die Provinz insgesamt keine 400 000. Schon die Tatsache, daß diese Mittelstadt seit je eine so große Schauburg benötigt, ist erstaunlich; sie ist nur mit der allgemeinen Anteilnahme, den in Italien auch der gemeine Mann der Oper entgegenbringt, dann aber auch mit der Überlieferung der „Stagione" in der italienischen Provinz — der nur wenige Wochen umfassenden Spielzeit jedes Jahres — zu erklären; unter solchen Umständen wird der begeisterte Opernliebhaber während der kurzen Spielzeit sein Theater ungewöhnlich oft besuchen. Und an der Teilnahme an dem heurigen Verdi-Fest hat ihn erst recht nichts, nicht einmal der hohe Schnee, der zeitweise die ganze Provinz bedeckte, zu hindern vermocht. Der Beifall nahm — kaum nötig zu erzählen — im allgemeinen südländische Grade an. Nach den Leistungen dieser Stagione und angesichts ihrer Anziehungskraft wird man gewiß sein dürfen, daß Parma auch für die künftigen Verdi-Festspiele der rechte Boden sein wird. Max Unger.

Scuderis „Donata" in Karlsruhe

Wenige Wochen nach der Uraufführung der „Bretonischen Hochzeit" von Gustav Kneip und Willi Schäferdiek brachte jetzt das Badische Staatstheater Karlsruhe als Eröffnung der diesjährigen Maifestspiele die Oper „Donata" des Italieners Gaspare Scuderi heraus. Die deutsche Erstaufführung dieses Werkes begegnete lebhaftem Interesse. Scuderi ist in diesem Falle sowohl Textdichter als auch Komponist. Die Handlung seiner Oper, die man allerdings besser und richtiger „sinfonisches Bühnenspiel" nennen sollte, spielt im 13. Jahrhundert und hat den Kampf der Sizilianer gegen die Franzosenherrschaft unter Karl von Anjou zum historischen Hintergrund. Doch dürfte Scuderi das Hauptgewicht auf die verschiedenen psychologischen Momente im Ablauf des Geschehens legen, so daß dieses letzten Endes nicht unbedingt zeitgebunden zu erscheinen braucht. Leucio und Alvina sind dabei die von urtümlicher Energie geladenen und jugendlichem Schwunge getragenen Vertreter jener

Generation, die über alle Parteistreitigkeiten hinweg berufen und befähigt war, die sogenannte Sizilianische Vesper zum Fanal des Freiheitskrieges zu erheben. Diesen Gestalten gegenübergestellt werden Jacopo, der große, reife Mensch, welcher aber angekränkelt durch des Gedankens Blässe allzuoft in seinem Leben das Gebot der Stunde übersah, und Donata, das von Liebe und Haß geleitete Weib, einem gewaltigen Strome vergleichbar, der jedoch unbeherrscht und ungebändigt über seine Ufer tritt. Neben der psychologisch ebenfalls bedeutsamen Figur des Narren interessiert dramaturgisch gesehen Riccardo di Falcone lediglich als Gegenspieler. Eine besondere Aufgabe dagegen ist dem Chor gestellt: er hat als Vorkämpfer zu fungieren, er ist an der Gestaltung der Atmosphäre maßgeblich beteiligt und wird außerdem als musikalisches Ausdrucksmittel unmittelbar in die Orchestersprache mit einbezogen, um dadurch ein Maximum an Wirkung zu gewinnen. Scuderi bevorzugt im gesamten betrachtet einen musikalischen al-fresco-Stil. Aber auch die einzelnen Charaktere des Spiels erscheinen gleichsam al fresco behandelt. Dabei läßt der Komponist seine Person immer „singen", wobei er jedoch nicht an die große Arie der Neapolitaner anknüpft, sondern die gesungene Deklamation in den Mittelpunkt der musikalischen Konzeption rückt, jeder Überschwenglichkeit und jedem billigen Belkantoeffekt aber folgerichtig aus dem Wege geht. Die Orchestersprache des Dichterkomponisten ist gänzlich auf Klangfarbe abgestellt und verrät den temperamentvoll empfindenden, aber jederzeit mit ausgesucht vornehmen Mitteln arbeitenden Meister. Die Schilderung des Schwalbenfluges — eine Berührung durch die Klangwelt des Impressionismus ist unverkennbar —, der weit ausladende Zwiegesang Leucio/Alvina am Ende des 1. Aufzuges, die chorischen Massenszenen in den beiden folgenden Aufzügen, bald dramatisch geballt, bald in hymnischer Größe ausströmend, das Lied des Narren und Donatas Monolog hinterlassen besonders starke Eindrücke.

Die ausgezeichnete Aufführung der Karlsruher Staatsoper stand unter der Leitung Otto Matzeraths, welcher mit erstaunlichem Einfühlungsvermögen die interessante Partitur belichtete und gestaltete. Auf der Bühne war Paula Baumann eine von starken Impulsen geleitete Titelheldin. Jacopo hatte in Adolf Schoepflin einen würdigen Vertreter gefunden, und Karl Albrecht Streib sang und spielte den Leucio sehr gewinnend. Hannefriedel Grether verkörperte die Alvina jugendlich beschwingt, und Fritz Harlan bot in der Rolle des Narren Joppo darstellerisch und gesanglich eine meisterliche Leistung. Nennen wir noch Helmut Seiler als finsteren Riccardo di Falcone und sprechen den übrigen Mitwirkenden ein Gesamtlob aus. Vor einer besonders schwierigen Aufgabe standen die Chöre. Unter der kundigen Betreuung durch Erich Sauerstein waren sie an dem guten Gelingen der Aufführung maßgeblich beteiligt. Erik Wildhagen als verantwortlicher Spielleiter konnte erneut einen großen Erfolg verbuchen, und die stilsicher gestalteten Bühnenbilder Heinz-Gerhard Zirchers sowie Margarethe Schellenbergs geschmackvoll gehaltene Kostümausstattung verdienen ebenfalls sehr anerkennend genannt zu werden. Wenngleich auch das Textbuch — von Maria Pinazzi überaus glücklich und dichterisch stark inspiriert ins Deutsche übertragen — bei seinem Verzicht auf eine wortgebundene Dramatik gerade dem deutschen Publikum zunächst vielleicht einige Schwierigkeiten bereiten mag, war die Aufnahme des Werkes dennoch sehr herzlich und erfolgreich.

Richard Slevogt.

Oper

Augsburg: Mit der Neugestaltung des „Ringes der Nibelungen" und der Neuinszenierung der Opern Mozarts für das 150. Todesjahr hebt sich die auch in der Ensemblepolitik bereits erkennbare Zielrichtung unserer Oper über den ausgedehnten Repertoire-Spielplan, dessen hoher eigener Aufführungswert sowohl einen gehobenen historischen als auch einen repräsentativen zeitgenössischen Auswahl-Spielplan garantiert. Intendant Dr. Willy Bekker, der nach dem Umbau des Theaters diese produktive Homogenität zwischen Ensemble und Spielplan geschaffen hatte, gab dem Augsburger Mozart-Gedenkjahr, das sich auch in Konzert und Kammermusik fast über das ganze Jahr 1941 erstreckt, bereits drei vorbildliche Mozart-Inszenierungen: den „Don Giovanni" und die „Entführung" in eigener Regie, „Figaros Hochzeit" unter der Leitung von Oberspielleiter Ruprecht Huth. Wie hier, war auch in der „Walküre" und im „Siegfried" der unbedingte künstlerische Charakter der Aufführungen durch die immer wieder überraschend hochwertige Zusammenarbeit zwischen Operndirektor Martin Egelkraut (oder Kapellmeister Dr. Heinz Röttger), Oberspielleiter Ruprecht Huth und dem Bühnenbildner Hugo Schmitt bestimmt, die dem wohlgelenkten und hochrangigen Einsatz des Ensembles eine vollendete Gesamtauswirkung ermöglichte.

Diese Intensität der Arbeit verdichtete sich in der Erstaufführung der „Daphne" von Strauß zu einer Leistung, die in Musik, Regie, Bild und Gesang den mythischen Grundklang des Werkes an sich zur Wirkung brachte. Der über den „Freischütz", den „Fidelio", den „Tannhäuser" und vor allem über einen ganz ausgezeichneten „Siegfried" fortgeschrittene jugendliche Heldentenor Heinrich Wolf-

gang Vogt-Dilseck stand als bemerkenswerter Apollo im Erstaufführungserfolg, der ausgezeichnete lyrische Tenor Hans Hopf als prächtiger Leukippos, Liesel Böning als Daphne und der auch als Baßbuffo überragende seriöse Baß Karl Grumann als Penaios. Auch die hohe Leistungsfähigkeit anderer Fächer — Eva Johnn, Karl Krollmann, Willy Krings, Albrecht Peter, die als vortreffliche Tiefland-Martha jung eingesetzte Käte Wollweber und andere — läßt die durch Becker angebahnte Höherstellung des Spielplans (Strauß, Pfitzner, Egk) und die prinzipiellere Berücksichtigung des zeitgenössischen Opernschaffens als gesichert erscheinen. Die Erstaufführung der komischen Oper tige Amelia, Willy Krings als überragender Gatte) notti war neben dem bewährten „Mantel" von Puccini trotz der ausgezeichneten Wiedergabe (Regie Hannes Schönfelder, Gertrud Weyl als prächtige Amalie, Willy Krings als überragender Gatte) nur ein bedingter Erfolg. „Fidelio", „Maskenball", „Tannhäuser", „Königskinder", „Alkestis", „Tiefland", auch „Martha" und der „Zar" (ausgezeichnet nachdirigiert von Heinrich Hirsch) bestimmen neben andern Opern das Gesicht des reichhaltigen Spielplans. Der als Pizarro und Wotan immer noch sich bewährende Lois Odo Boeck hat den „Troubadour", den „Maskenball" und den „Zar" mit Geschick inszeniert.

Oskar A. Martin.

Mannheim: Wenige Tage nach der aufsehenerregenden Berliner Erstaufführung brachte Karl Elmendorff auch im Nationaltheater die jedenfalls durch seine Initiative dem lebendigen Theater wieder erschlossene Oper „Die Zauberin" von Peter Tschaikowsky. In der temperamentvollen und gründlich durchgefeilten Wiedergabe Elmendorffs hinterließ die Musik einen starken, nachhaltigen Eindruck. Erich Kronen führte umsichtige Regie, führte allerdings auch Neuerungen ein, wie die Darstellung der Fürstin und Giftmörderin als schwerleidende, an den Rollstuhl gefesselte Frau, die recht bedenklich erscheinen. Hans Schweska, Grete Scheibenhofer, Irene Ziegler, Ernst Albert Pfeil und Heinrich Hölzlin waren die Hauptdarsteller.

Das zeitgenössische Opernschaffen fand mit einer von Werner Ellinger einfühlend und sorgsam musikalisch betreuten Aufführung des „Magnus Fahlander" von Fritz von Borries Berücksichtigung. Die Rolle des Gouverneurs sang als Gast vom Gautheater Saarbrücken Josef Lindlar, der sie bereits in der Uraufführung gesungen hat. Georg Faßnacht gestaltete unpathetisch mit schönem großem Tenor die Titelrolle. Glanka Zwingenberg brachte eine Anna Christina von großem darstellerischem und gesanglichem Format. Die Regie Erich Kronens erreichte starke Eindringlichkeit, ließ sich in der Entfaltung der großen Volksmassen freilich manche Möglichkeit entgehen. Viel Vergnügen schuf Mark Lothars heitere Oper „Schneider Wibbel", die Werner Ellinger flott dirigierte und Erich Kronen ebenso frisch und launig inszeniert hatte. Heinrich Hölzlin in der Titelrolle, Käthe Dietrich als Fin, Hans Tolksdorf als Mölfes und Max Baltruschat als Zimpel bildeten die Spitzen des ausgezeichneten Ensembles. Karl Elmendorff, der sich mit besonderer Liebe wenig bekannter Meisterwerke annimmt, brachte als weiteren Beitrag zur Verdi-Renaissance eine prachtvolle Aufführung des „Macbeth". Neben den Leistungen Hans Schweskas als Macbeth und Glanka Zwingenbergs als Lady verdienen hier die Regie Erich Kronens und die in unheimlich dämmeriger Wildheit grandiose Choreographie der bei Verdi weit stärker als im Drama in den Vordergrund gerückten Hexenszenen von Wera Donalies Hervorhebung. Der von Werner Ellinger geleiteten „Aida" gaben Grete Scheibenhofer als Aida, Georg Faßnacht als Rhadames und Hans Schweska als Amonasro die starke Eindringlichkeit. Werner Ellinger brachte weiter Humperdincks „Hänsel und Gretel" und Donizettis „Don Pasquale" mit Hans Scherer, dem als Oberspielleiter nach Mülhausen (Elsaß) verpflichteten, durch viele Jahre erfolgreichen Baßbuffo des Nationaltheaters, in der Titelrolle. Karl Klauß brachte eine freundlich aufgenommene Wiedergabe von Kreutzers „Das Nachtlager von Granada".

Carl J. Brinkmann.

Nürnberg: Die Oper der Reichsparteitagsstadt ist von den Zeitumständen kaum berührt worden. Generalintendant Willi Hanke betreibt auch weiterhin eine gesunde, weitsichtige Spielplanpolitik. So wurde vor allem die Wiederaufnahme von Leo Janaceks „Jenufa" freudigst begrüßt. Es zeigte sich erneut, daß dieses Hohelied auf das mährische Bauernleben doch mehr ist als ein Werk nur für den musikalischen Kenner, zu dem es immer wieder gestempelt wurde. Die sich nicht immer an der Oberfläche entwickelnde Dramatik der Handlung stellt die Regie vor schwere, aber auch lohnende Aufgaben. Die Musik ist von einem Eigenwuchs, der weder durch veristische Züge noch durch Einflüsse Verdis oder Mussorgskys überdeckt wird. GMD. Alfons Dressel ist den klanglichen und rhythmischen Eigenarten der Partitur mit feinem Spürsinn nachgegangen. Dazu schuf die Spielleitung eine Inszenierung von höchster Sparsamkeit der Mittel und von geballter dramatischer Kraft. Hans Helken entfaltete vor allem im ersten Akt ein eminentes choreographisches Können, während Heinz Grete dazu Bilder von echt slawischer Farbenfreude entworfen hatte. Darstellerische und stimmlich ausgezeichnete Besetzung der Hauptrollen mit Eva Hadrabova in der Titelrolle, Berta Obholzer als Küsterin und

Hendrik Drost als Laca. Als weiterer Höhepunkt der letzten Spielzeitmonate ist eine Neueinstudierung der „Aida" zu nennen, in der sich Inszenierung, Ausstattung und Musik zu einem überwältigenden Dreiklang zusammenschlossen. Hier hat der Musiker Dressel und der Regisseur A. von Diehl der landläufigen Schablonendramatik, die die „Aida" zu einem pompösen Aufmachungsstück stempelt, gründlich den Kampf angesagt. Zwei hervorragende Kräfte bestimmten das Format der Aufführung: Grete Pense als Amneris und Aga Joesten von der Staatsoper Hamburg als Gast. Eine willkommene Bereicherung des Spielopernrepertoires bedeutete Donizettis „Regimentstochter" in einer Neufassung A. Baumanns, die die Handlung etwas entstaubte und gewissermaßen „entfranzösisierte". Max Loy gab als musikalischer Sachwalter der Aufführung ein mitreißendes Brio. Nennen wir noch eine Neueinstudierung von „Cosi fan tutte" in der textlichen Neufassung Prof. Schünemanns, von Bernhard Conz und André v. Diehl musikalisch und szenisch ganz in die Sphäre des sterbenden Rokoko und des Puppenspielhaften gestellt, so haben wir die Aktivposten des derzeitigen Spielplans erschöpft.

Willy Spilling.

Saarbrücken: Nach der Wiederbesiedlung der Stadt Saarbrücken konnte unser Gautheater die vorbereitenden Maßnahmen zur Eröffnung des Theaterbetriebs wieder aufnehmen. Am 9. Oktober, dem Tage, an welchem zwei Jahre zuvor in Anwesenheit des Führers die Einweihung desselben stattfand, öffnete es nach einjähriger Pause aufs neue seine Pforten mit einer Festaufführung von Webers „Freischütz". Als Ehrengäste wohnten unser Gauleiter Josef Bürkel und der Oberbürgermeister der Stadt Saarbrücken, Schwitzgebel, der Aufführung bei. Die musikalische Leitung hatte GMD. Heinz Bongartz. Neuverpflichtete Kräfte: Josef Lindlar als Max und Paula Roth als Agathe erwiesen sich als wertvolle künstlerische Bereicherungen unseres Opernensembles. Bei einer Neuinszenierung von „Tosca" konnte Lindlar bald darauf seinen zweiten großen Erfolg als Scarpia erringen. Reifstes Menschen- und Künstlertum offenbarte hier in der Titelrolle die ebenfalls neuverpflichtete Vera Mansinger. Zu Weihnachten erschien auf dem Spielplan Verdis „Aida", eine der glanzvollsten Aufführungen unserer Bühne. Die szenische und musikalische Leitung hatte Intendant Bruno von Niessen, darstellerisch und gesanglich waren besonders eindrucksvoll und fesselnd Vera Mansinger als Aida und Frida Cavosi als Amneris. „Figaros Hochzeit" erlebten wir in stilvollem Rahmen (Bühnenbilder von Dr. Harry Mänz) und in geistvoll beschwingter Darstellung mit dem aus Breslau wieder an unsere Bühne zurückgekehrten Hans Carolus als Figaro, Vera Mansinger als Gräfin, Erika Feichtinger als Susanne und Josef Lindlar als Grafen Almaviva. In Verdis „Rigoletto" konnte Hans Carolus als Träger der Titelrolle für sich einen Sondererfolg buchen. Erna Köhler bot hier eine ruhende, seelenvolle Hilda.

Heinrich Dessauer.

Konzert

Berliner Konzerte

Die beiden letzten der großen Philharmonischen Konzerte wurden an Stelle des erkrankten Wilhelm Furtwängler von Clemens Krauß dirigiert. Das erste brachte mit dem Opernauftakt von Smetanas Ouvertüre zur „Verkauften Braut" zwei Tänze aus de Fallas Ballett „Der Dreispitz" und dem „Heldenleben" von Richard Strauß ein auf Klang, Farbe und Rhythmus eingestelltes Programm, bei dem Krauß seine großlinige Gestaltungskraft und glänzende Orchestertechnik erneut unter Beweis stellte. Ganz überragend war in diesem nicht minder durch die große Kunst der Philharmoniker bestimmten Konzert die Solistenleistung der italienischen Geigerin Gioconda de Vito, der wohl nur ganz wenige Geiger das Brahmssche Violinkonzert mit dieser einmaligen Verbindung überlegenen Könnens und edelster Tonschönheit nachspielen werden. — Finnlands großer Meister Jean Sibelius wurde anläßlich seines 75. Geburtstages im letzten Philharmonischen Konzert geehrt. Seine Tondichtung „Tapiola", die die Erscheinung des Waldgottes Tapio mit einer herben, wie aus dunklen, uralten Sagagründen aufrauschenden Musik bannt, ist ein beispielhaftes Stück malerischer Stimmungskunst, wie es Sibelius in seinem der nordischen Heimat verbundenen Schaffen geprägt hat. Mit den zwei Stücken aus Wagners „Tannhäuser", Schuberts „Unvollendeter" und Beethovens 3. Leonoren-Ouvertüre umspannte das Programm die Bezirke musikalischer Breiten- und Tiefenwirkungen in unvermittelter Gegenüberstellung und fügte ihnen durch das frische, mit virtuoser Behandlung des Soloinstrumentes geschriebene Trompetenkonzert von Hans Ahlgrimm den Akzent musikalisch-liebenswürdiger Spielfreude hinzu. Paul Spörri, der Meister der Trompete, brachte das erfreuliche Stück mit überlegenem Können zur glanzvollen Wiedergabe. Mit Krauß und den Philharmonikern, die sich wieder als ideale „concertante" Partner erwiesen, wurde der Komponist, selbst ein geschätztes Mitglied des Philharmonischen Orchesters, mit großer Herzlichkeit gefeiert.

Auch die zweite Reihe der „10 Sinfoniekonzerte" ist inzwischen beendet. Hans Knappertsbusch, der in Berlin in ungewöhnlich kurzer Zeit eine außerordentliche Beliebtheit erringen konnte, gab Beethovens „Siebenter" dionysische Leuchtkraft, klare Form und volle Wirkung des stürmischen Rhythmus. Mit den in romantischer

Klangfreude verwurzelten „Variationen über das Wolgalied" von Paul Graener und Tschaikowskys b-moll-Klavierkonzert, das Julian v. Karolyi mit kraftvoll beschwingtem, in der Farbigkeit des Anschlags und der technischen Meisterschaft gleich überzeugendem Spiel bot, fand das Konzert unter starken Dankesbezeugungen für Dirigent, Solist und Orchester seinen Ausklang.
Auch das Städtische Orchester hat seine Sonntagmittagkonzerte abgeschlossen. Programm und Durchführung haben diesen Morgenveranstaltungen rasch eine besondere Note und Beliebtheit gegeben. Das letzte Konzert stand im Zeichen Hermann Abendroths, der an Stelle von Fritz Zaun den Taktstock führte und mit zielstrebig klarem, fein ausgearbeitetem Musizieren die in heiterer Diesseitsfreude leuchtende G-dur-Sinfonie Nr. 13 von Haydn und Regers Mozart-Variationen zu lebendiger Wirkung brachte. Das f-moll-Klavierkonzert von Chopin fand in Wilhelm Kempff einen Interpreten, der den Reichtum dieser Klavierpoesie mit begeisternder pianistischer Kunst voll ausschöpfte.
Weite und gegensatzreiche Bezirke zeitgenössischer Musik umspannte das 5. Konzert der Akademie der Künste unter Leitung von Georg Schumann. Als Uraufführung fand das Divertimento für kleines Orchester des ostpreußischen Komponisten Otto Besch starken Anklang. Es ist aus guter romantischer Schule erwachsen, verbindet eine frische, klare Musizierfreudigkeit mit einem sorgsam durchgeformten, der Polyphonie zuneigenden Stil und besitzt in der Lebendigkeit des Rhythmus und der knappen Form auch die Werte einer kulturvollen Unterhaltungskunst. Das f-moll-Konzert für Bratsche und Orchester von Walther Abendroth ist weiter gespannt in seiner Thematik und reicht tiefer in seinem Gefühlsgehalt. Es liegt auf der Linie einer deutschen Innerlichkeit, die bei aller persönlichen Prägung der Welt Pfitzners verwandt ist. Das solistisch dankbare, lediglich in der Instrumentation etwas spröde Werk vermochte durchaus zu überzeugen. Fast in den Bereich instrumentalen Übermutes führte das vom Komponisten dirigierte Concertino für Klavier und Orchester von Kurt Rasch, ein meisterlich und witzig gesetztes Stück mit überraschenden Instrumentationsformen und spritziger Rhythmik. Das Konzert für Orgel und Orchester von John Leifs, das der isländische Komponist selbst leitete, mutet dagegen dem normalen Musikempfinden Unerträglichkeiten zu. Es ist eine falsch verstandene Monumentalität, wenn Leifs hier Dissonanzsäulen größten Ausmaßes aufeinandersetzt und wenn er die Orgel durch Zuhilfenahme des Schlagzeuges zum Lärminstrument macht und dem musikalischen Bereich entfremdet. Uneingeschränkten Dank verdienen das Philharmonische Orchester sowie die Solisten Fritz Lang (Bratsche), Hans Beltz (Klavier) und Curt Utz, die ihre zum Teil sehr schwierigen Aufgaben mit überlegenem Können meisterten. — Wie sehr die jährlichen Aufführungen der Matthäus-Passion durch den Staats- und Domchor für weite Kreise der Musikhörer zur liebgewordenen Überlieferung gehören, bewies das zweimalige überfüllte Konzert im Dom. Mit Wesen und Stil des großen Bach-Werkes eng verbunden, breitete Alfred Sittard seine Schönheiten in sorgsamer chormäßiger Abstufung und orchestraler Geschlossenheit aus, wobei ihm seine Sänger und das Städtische Orchester mit seinen bewährten Instrumentalsolisten hingebungsvoll Gefolgschaft leisteten. Das Vokalquartett, an der Spitze Karl Erb als Evangelist, ferner M. Schilling, Sybilla Plate, K. Wichmann und H. F. Meyer, dazu F. Heitmann an der Orgel, waren wesentlich an dem tiefen Eindruck von Werk und Aufführung beteiligt. — Auch der Philharmonische Chor gab mit der Aufführung des Deutschen Requiems von Brahms einen gewichtigen Beitrag zur musikalischen Tradition des Heldengedenktages. Günther Ramin, dessen schwungvolle und plastisch formende musikalische Führung sich anfeuernd auf Sänger und Orchester (die Philharmoniker) übertrug, hat seinen Chor zu einem hochrangigen Ausdrucksinstrument herangebildet. Auch die Solisten Erna Rokyta (Sopran) und Horst Günther (Bariton) bewährten sich erneut.

Hermann Killer.

Eduard Donath hatte für seinen zweiten Klavierabend Werke von Arensky, Rebikoff, Balakirew, Glinka, Skrjabin, Chopin und Liszt gewählt. Für die Klangspielereien der russischen Meister fand er die richtige Mischung von gefälliger Eleganz und sprühender Lebendigkeit. Außerordentlich feinfühlig gestaltete er die beiden Stücke für die linke Hand von Skrjabin. Bei Chopin hätte man sich eine stärkere Berücksichtigung des poetischen Gehalts gewünscht.
Im 22. (letzten) Konzert junger Künstler sang Betta Neumann (München) — von Hartmut Wegener am Flügel sorgsam unterstützt — Lieder von Schubert, Ehrenberg und Marx. Ihr angenehm weich klingender Sopran eignet sich vor allem für ausgesprochen lyrische Gesänge. Bei fortschreitender Entwicklung ist mit einer stärkeren klanglichen Entfaltung der Stimme zu rechnen. Hilde Feyler (Berlin) stellte sich als außerordentlich begabte und trefflich geschulte Pianistin vor. Sie umwob die Brahmsschen Intermezzi op. 117 und einige Chopinsche Stücke mit einem feinen poetischen Hauch und entwickelte gleichwohl bei der Introduktion und Doppelfuge von Wilhelm Forck den kraftvollen Schwung, mit dem sie die großangelegten Klangsteigerungen des Werkes zu meistern wußte. Das Programmblatt brachte zum Abschluß der Konzertreihe einige bemerkenswerte Angaben: 1940/41 traten in den Konzerten junger Künstler

insgesamt 57 Künstler auf, davon 32 aus Berlin und 25 aus dem Reich. Mit den Städten Dortmund, Dresden, Köln, Hamburg, München, Stuttgart und Wien fand ein Künstleraustausch statt. An zeitgenössischer Musik brachten die Programme Werke von Bendler, Bortkiewicz, Degen, Ehrenberg, Forck, Gerster, Graener, Haas, Hessenberg, Höller, Hubay, Jarnach, Kornauth, Jos. Marx, Niemann, Pepping, Petzold, Pfitzner, v. Reznicek, Ruck, Sehlbach, Smigelski, Rich. Strauß, Schoeck, Trunk, Vollerthun und Weismann.

Liselotte Weiske (Violine) zeigte an Werken von Haydn, Reger, Veracini und Respighi eine vorzüglich entwickelte Technik und ein feines Verständnis für die jeweiligen stilistischen Erfordernisse. Mit liebevoller Sorgfalt arbeitete sie die unterschiedlichen Stimmungen der Regerschen Suitensätze heraus. Im Verein mit Michael Raucheisen, der mit bewährter Könnerschaft begleitete, wurde sie den Anforderungen der zum Teil recht anspruchsvollen Werke in seltenem Maße gerecht.

Im Rahmen der Internationalen Austauschkonzerte der Singakademie stellte sich das Zepparoni-Quartett (Den Haag) vor (Fernando Zepparoni, 1. Violine; Johannes Fredrik van de Ven, 2. Violine; Johannes Gysbertus Varnars, Bratsche; Bram Hemerik, Cello). Mit reger Aufgeschlossenheit und freudiger Hingabe vertieften sich die Künstler in die Schönheiten Haydnscher und Beethovenscher Quartettkunst und nahmen sich ebenso liebevoll eines Werkes ihres Landsmanns Dirk Schäfer an, das durch eigenartige Rhythmik und seltene Klangkombinationen fesselte. Die zahlreichen Zuhörer dankten durch begeisterten Beifall.

Eine wohlklingende, modulationsfähige Stimme und eine außerordentliche Gestaltungsgabe befähigen Gisela Meyer von der Staatsoper München zu den schönsten Gesangsleistungen. Die Vortragsfolge umfaßte Werke bester deutscher Liedkunst von Gluck bis Reger, die die Künstlerin in einer bis ins einzelne ausgefeilten Wiedergabe stilsicher und eindringlichst beseelt darbot. Michael Raucheisen hatte wieder seinen besonderen Anteil am Erfolg des Abends.

Hervorragende Dirigierfähigkeiten bewies Peter Voelkner in einem Konzert mit dem Städtischen Orchester. Mit Wagners „Holländer"-Ouvertüre und Tschaikowskys Sinfonie Nr. 5 e-moll, die er zu ungewöhnlicher Klarheit und Plastik führte, erzielte er große Wirkungen. Als Solist errang sich Helmut Hidegheti durch die klanglich wohlabgestimmte Wiedergabe des Lisztschen Klavierkonzertes Nr. 1 Es-dur einen starken Erfolg.

Die Rundfunkspielscharen der Hitler-Jugend veranstalteten in der Hochschule für Musik ein Konzert (zum Beginn des neuen Spielschar-Einsatzes bei den deutschen Truppen im besetzten Gebiet), das großen Zuspruch fand. Die Spielschar des Deutschlandsenders unter Erich Steffen und die Spielschar des Reichssenders Berlin unter Willi Träder boten abwechselnd und zum Teil vereint Madrigale und Instrumentalstücke vorklassischer Meister und Volkslied- und Volkstanzbearbeitungen neuerer Zeit. Die wohlgelungenen Darbietungen, die begeisterte Zustimmung fanden, legten ein schönes Zeugnis von der Leistungsfähigkeit der Musiziergemeinschaften ab. Ein beachtliches Können und bemerkenswertes Gestaltungsvermögen bewiesen Otto Schärnack und Detlef Krauß mit der Wiedergabe der Kreutzersonate von Beethoven. Als Krönung des Abends erklang, anmutig beschwingt und ausdrucksvoll belebt von den vereinigten Spielscharen vorgetragen, die „Frühlingsfeier" von Chr. W. Gluck (nach dem „Prologo" in deutscher Neufassung nach Klopstock und in der musikalischen Überarbeitung von Rudolf Schulz-Dornburg). Das Konzert vermittelte die besten Eindrücke von der Einsatzfreudigkeit, mit der die Hitler-Jugend an die ihr gestellten musikerzieherischen Aufgaben herangeht. Erich Schütze.

Ein Konzertabend der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik war ausschließlich dem Schaffen von Joh. Nep. David (geb. 1895) gewidmet. Die Vortragsfolge brachte als Hauptwerk die im Jahre 1931 entstandene Folge „Introitus, Choral und Fuge für Orgel und 9 Blasinstrumente über ein Thema von Anton Bruckner, Werk 25", zur Erstaufführung. Die monumental angelegte Komposition verarbeitet ein plastisches, chromatisch durchsetztes c-moll-Thema, das Bruckner gelegentlich eines Orgelkonzerts in Kremsmünster niederschrieb. Dem Orgelsolo des Introitus antwortet ein kraftvoll geformter Bläsersatz von 4 Hörnern, 2 Trompeten und 3 Posaunen, der als thematischen Grundgedanken das Hauptthema des ersten Satzes der 9. Sinfonie Bruckners verwendet. Die von Bachischem Geist befruchtete und doch neuzeitlich-eigengeprägte Fuge gipfelt in dem bewundernswert gefügten Zusammenklang des Orgelthemas mit dem Sinfoniethema, eine Schöpfung wahren Meistertums und eine klangprächtige, weihevolle Huldigung an den Genius des gewaltigen Sinfonikers. Dem virtuos gestaltenden Domorganisten Prof. Fritz Heitmann und den jungen Bläsern im feldgrauen Rock war unter der klaren und straffen Leitung von Prof. Walther Gmeindl eine mißreißende Wiedergabe zu danken. Außer einem weiteren, großartig geformten Orgelwerk (Introduktion und Passacaglia „Wach auf, wach auf, du deutsches Land") hörte man vom Grunewald-Kirchenchor, den Prof. Wolfgang Reimann betreut, noch drei zum Teil erstaufgeführte Motetten, die einer gut klingenden und ausdruckstiefen Polyphonie auch wir-

kungsvolle homophon-akkordische Partien gegenüberstellen.

Die Kameradschaft der deutschen Künstler beging den Geburtstag des Führers in schlichter und würdiger Weise durch ein Festkonzert, das auch zeitgenössische Werke vermittelte. Nach den Variationen aus Haydns G-dur-Quartett op. 76,3 sang die junge Sopranistin Hedy Stahl, am Flügel von Erwin Balser von der Berliner Staatsoper feinfühlig begleitet, mit dramatisch ausdrucksvoller, aber noch weiter zu schulender Stimme Arien aus den im Herbst dieses Jahres zur Uraufführung kommenden Opern „Steuben" und „Die Zerrissene" von Hans Bullerian und Peter Kreuder (nach Texten von Hans Martin Cremer). Ein schlagermäßiges Lied des bekannten Tanz- und Operettenkomponisten aus dem gleichfalls noch nicht uraufgeführten Singspiel „Sieben Mädels" dürfte aber in dieser Veranstaltung fehl am Platze gewesen sein. Eine Reihe oft bewährter Mitglieder des Kammerorchesters der KdDK., die ihr Können diesmal mit dem köstlichen B-dur-Divertimento für Flöte, Klarinette und Fagott von Mozart und den schwungvollen „Italienischen Tanzrhythmen für Solovioline und Streichquintett" des anwesenden Komponisten Walter Draeger eindrucksvoll bewiesen, machte sich um den schönen Erfolg des Abends besonders verdient.

Die jubelnde Begeisterung der endlosen Beifallsstürme, die in der überfüllten, seit Tagen ausverkauften Philharmonie Benjamino Gigli und seine Tochter umtobten, waren neben der Bewunderung für ein überwältigendes künstlerisches Erlebnis zugleich Kundgebungen herzlichen Dankes für eine besonders schöne und edle Tat. Im Glanz des neuen, großartigen Erfolges, den der berühmte Sänger im Rahmen der italienischen Opernwoche des Römischen Teatro Reale in der Reichshauptstadt gerade jetzt wieder erringen konnte, hatte er es sich nicht nehmen lassen, seine überragende Kunst, die er schon wiederholt in den Dienst des Deutschen Winterhilfswerkes gestellt hatte, diesmal zugunsten des 2. Kriegshilfswerkes für das Deutsche Rote Kreuz einzusetzen. In Arien und Liedern von Donizetti, Paisiello, Caccini, Flotow, Schubert und Brahms entfaltete der auch menschlich ungemein sympathische und mit einem liebenswürdigen Humor begabte Meistersänger den ganzen Zauber seiner begnadeten Stimme. Als eine äußerst reizvolle und höchst angenehme Überraschung erwies sich das Auftreten von Giglis Tochter Rina Lorenzelli-Gigli, die in der Tat eine großartige Gesangsbegabung geerbt hat. Ihr anmutvolles, herzgewinnendes Singen, das mit Arien von Mozart und Puccini und in den Liedern wie Schuberts „Ständchen" bezwingend zur Geltung kam, gipfelte in dem mit ihrem Vater wahrhaft meisterlich gestalteten Schlußduett des ersten „Bohème"-Aktes, das zu einem Musterbeispiel vollendeter italienischer Belkantokunst wurde. Mit feinster Anpassung wirkte Rainaldo Zamboni als Begleiter am Flügel. Maestro Tullio Serafin von der Kgl. Oper in Rom, der aus Anlaß der italienischen Opernfestspiele in Berlin weilte, umrahmte mit den vom Orchester des Deutschen Opernhauses prachtvoll musizierten Vorspielen zu „Wilhelm Tell" und den „Meistersingern" höchst wirkungsvoll diese unvergeßlichen Konzertstunden, für die Reichsminister Dr. Goebbels und der anwesende kgl. italienische Botschafter Dino Alfieri die Schirmherrschaft übernommen hatten. Erwin Völsing.

Augsburg: Die von der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" veranstalteten Gastkonzerte des Münchener Staatsopernorchesters unter Clemens Krauß (mit Tschaikowskys „Sechster" und „Tod und Verklärung" von R. Strauß), der Münchener Philharmoniker unter Oswald Kabasta (mit einer unvergeßlichen Aufführung von Bruckners „Achter") und der Bukarester Philharmoniker unter Georges Georgescu (mit einem interessanten Einblick in die zeitgenössische rumänische Komposition) waren mit den acht städtischen Konzerten die großen Ereignisse des Winters. In diesen pflegte Operndirektor Martin Egelkraut neben einem erlesenen klassischen Repertoire mit Elly Ney, Ludwig Hoelscher, Gerhart Münch, Sigmund Bleier und Siegfried Borries als Gästen auch das zeitgenössische Schaffen. Pfitzners „Kleine Sinfonie", op. 44, „Elegie und Reigen" und das von Rosl Schmid meisterhaft gebotene Klavierkonzert in Es-dur, Höllers „Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi" op. 25, Heinz Röttgers sehr erfolgreich zur Uraufführung gelangte, von hymnischem Schwung getragene Sinfonie in H-dur und Jergers „Salzburger Barock- und Hofmusik" boten einen allgemein anerkannten Einblick. Die im Rahmen eines Konzertes des Städtischen Chores zur Uraufführung gekommene „Goethe-Sinfonie" von Otto Jochum, die den vier Sätzen philosophische Gedichte Goethes unterlegt und den letzten Satz mit Schlußchor bringt, fand wegen ihrer tiefen kompositorischen Arbeit und ihrem inneren Format ebenfalls begeisterte Zustimmung.

Liederabende von Wittrisch, Teschemacher, Eipperle, Erna Sack, Patzak und Sinimberghi, Gastspiele des Kölner Kammersinfonieorchesters und des Prager Streichquartetts, des Münchner Trios und des Walter-Quartetts standen neben zahlreichen örtlichen Veranstaltungen: einem sehr erfolgreichen Violinkonzert Sigmund Bleiers, einem bedeutenden Liederabend des Gesangspädagogen Albert Mayer und einem eindrucksreichen Kompositionsabend von Georg Mayr-Hegwein. Das Augsburger Mozart-Gedächtnisjahr wurde durch ein Konzert unter der Leitung von Dr. Heinz Röttger und einem Vortrag von Prof. Dr. Sandberger eröffnet. Wert-

volle Konzerte der Augsburger Division ergänzen das rege Musikleben.

Oskar A. Martin.

Leipzig: Im Gewandhaus lernte man bei der Erstaufführung der (von Emmi Leisner gesungenen) Solokantate „Antigone" von Robert Oboussier einen Tonsetzer kennen, der in einer herben und leidenschaftserfüllten Tonsprache, die der Straußschen „Elektra" nicht fernsteht, die altgriechische Tragödie musikalisch ausdeutet. Der zweite „zeitgenössische" Abend des Gewandhauses brachte mit der „Konzertsuite für großes Orchester" von Harald Genzmer ein frisches und lebendiges Werk, während Ernst Pepping, den wir bisher nur als Vokalkomponisten kannten, sich in seiner leichtbeschwingten und kunstvollen, tiefere Erörterungen meidenden C-dur-Sinfonie auch auf dem Gebiet der Instrumentalmusik als ein Könner erweist. Erfreulicherweise kam in diesem Jahr ans Pfitzner im Gewandhaus ausgiebig zu Wort. Seine neue Sinfonie op. 46 (unter Hermann Abendroth) und sein Orchesterwerk „Elegie und Reigen" (in einer Gewandhauskammermusik unter Paul Schmitz) waren Zeugnisse seines abgeklärten, reifen und problemlosen Altersstiles. Stärkste Eindrücke hinterließen auch seine Chorkantate „Von deutscher Seele" unter Hermann Abendroth (Solisten: Marta Schilling, Gertrude Pitzinger, Heinz Marten, Fred Drissen) und sein (von Wilhelm Kempff prachtvoll gespieltes) heute schon fast klassizistisch anmutendes Klavierkonzert in Es-dur, nach dessen Vorführung der als Zuhörer anwesende Meister vom Publikum spontane Huldigungen erfuhr.

Den vom Reichssender Leipzig in Verbindung mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" im Gewandhaus veranstalteten Sinfoniekonzerten weiß der Dirigent des Großen Orchesters des Reichssenders Leipzig, Dr. Reinhold Merten, durch fesselnde Programme immer besondere Anziehungskraft zu geben. So bot ein Abend Seltenheiten des Konzertsaales mit Regers „Vaterländischer Ouvertüre", Liszts „Glocken des Straßburger Münsters" und Richard Strauß' genialem Jugendwerk „Wanderers Sturmlied"; einem Beethoven-Brahms-Abend war das sehr beachtenswerte, spätromantische Es-dur-Klavierkonzert des vor zwei Jahren verstorbenen Wieners Franz Schmidt (von Friedrich Wührer gespielt) eingegliedert worden, ein Russischer Abend brachte neben Tschaikowskys f-moll-Sinfonie die nur selten gehörte „Scheherezade" von Rimsky-Korssakow und das g-moll-Violinkonzert (Heinz Stanske) von Prokokieff.

Stärkstem Interesse begegnete das Gastkonzert des Philharmonischen Orchesters Bukarest unter Leitung von Georges Georgescu, das außer Strauß' „Don Juan" mit rumänischer Musik von Branzeu, Lipatti, Constantinescu und Enescu bekannt machte. Auch die Münchener Philharmoniker unter Oswald Kabasta feierten mit Reger (Mozart-Variationen), Bruckner (d-moll-Sinfonie und Respighi (Pini di Roma) wieder Triumphe.

Außerordentlich rege ist nach wie vor der Besuch der Gewandhauskammermusikabende, in die sich die heimischen Vereinigungen, das Gewandhaus-, das Stiehler-Quartett, ferner das Strub-Quartett, das Trio für alte Musik (Ramin, Wolf, Grümmer) teilen. Sehr anregend waren auch an eigenen Abenden die Besuche auswärtiger Vereinigungen, besonders des Quartetto di Roma, des Frankfurter Lenzewski-Quartetts (das zeitgenössische Musik vermittelte), ferner des ausgezeichneten Bochumer Häusler-Quartetts.

In einem Kompositionsabend trat der Leipziger Tonsetzer Paul Hungar mit einer Reihe von neuen Werken hervor. Drei Sonaten für Klavier, sowie für Violine, Flöte mit Klavier zeigten ihn als ernstgerichteten Komponisten von hohem Können und Erfindungskraft.

Von den Solistenkonzerten verdienen ein KdF-Lieder- und Balladenabend von Josef von Manowarda, ferner ein Liederabend von Gertrude Pitzinger im Gewandhaus hervorgehoben zu werden. Unter den Geigern ragten der 14jährige bulgarische Wunderknabe Vasco Abadjiew, ferner Vasa Prihoda hervor, aus der großen Reihe der konzertierenden Pianisten seien nur Elly Ney, die einheimischen Oswin Keller, Fritz Weitzmann, Walther Bohle, der Dresdner Walter Schaufuß-Bonini und der temperamentvolle Ungar Pàl Kiß genannt. Diese Aufzählungen, die nicht erschöpfend sein sollen und durch Erwähnung der kleineren, namentlich im Gohliser Schlößchen abgehaltenen Veranstaltungen noch beträchtlich vermehrt werden könnten, mögen genügen, um darzutun, daß das Konzertleben während der Kriegszeit keineswegs eingeschränkt, sondern im Gegenteil von einer außergewöhnlichen Regsamkeit erfüllt ist.

Wilhelm Jung.

Liegnitz: Die Vierten Liegnitzer Musiktage waren Höhepunkt und Ausklang des Konzertwinters 1940/41. Die Liegnitzer jubelten dem Städtischen Orchester und seinem Leiter begeistert zu und feierten sie ebenso zustimmend wie die auswärtigen Solisten.

Die Musiktage begannen mit Haydns „Schöpfung", das die Oratorienvereinigung unter Leitung von Otto Krause sang. (Es ist Brauch, alle kulturellen Faktoren in Liegnitz in die Veranstaltungen einzubeziehen.) Als Solisten wirkten Cläre Frühling-Breslau (Sopran), Ferdinand Müller-

Heldrich-Berlin (Tenor) und Gerhard Arlt-Liegnitz (Baß) mit. Das Städtische Orchester, das den gesangpflegenden Organisationen für ihre Veranstaltungen kostenfrei zur Verfügung steht, rundete das Haydnsche Schöpfungsbild würdig ab. Die beiden ausgezeichneten Liedgestalter Kammersänger Rudolf Bockelmann und Professor Michael Raucheisen brachten in einer Kammermusik Lieder von Schubert, Liszt und Wolf und Balladen von Loewe. Die übrigen Veranstaltungen bestritt das Städtische Orchester unter Musikdirektor Heinrich Weidinger mit zwei Solisten: Siegfried Borries (Violine) und Helmut Hidegheti (Klavier). Siegfried Borries bewies seine großen technischen und musikalischen Fähigkeiten in Tschaikowskys D-Konzert. Helmut Hidegheti deutete Liszts Es-Konzert mannhaft und überzeugend. Das Städtische Orchester gestaltete als Begleiter wacker mit und ließ sich dann in seinen eigenen Aufgaben vernehmen. Da glühten die prächtigen musikalischen Bilder des Don Juan von Richard Strauß auf, die spukhaften Geister um den Freischütz wurden lebendig, die erste Brahms-Sinfonie spendete ihre ganze Strahlkraft, das Siegfried-Idyll malte Wagners sonniges Liebesglück, und schließlich brach die Veranstaltungsfolge zu dem gewaltigen Schlußakkord: Beethovens 3. Leonoren-Ouvertüre auf. Das Städtische Orchester erwies sich als eine festgefügte, grundmusikalisch geführte und bis zum äußersten disziplinierte Musikergemeinschaft. Heinrich Weidinger besitzt die geistige Führereigenschaft, um alle guten Anlagen zu wecken, zu fördern und zu lenken, in Werktreue die Großen der Musik nachzuschaffen.

Victor Thiel.

Lissabon: Das große Ereignis dieser Spielzeit war das Auftreten des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Dr. Karl Böhm. Vier Konzerte im Teatro S. Carlo brachten Darbietungen von einer Vollkommenheit, wie sie hier nach Meinung des Publikums und der Kritik noch nicht gehört worden sind. Die hinreißende Klangschönheit und die schlackenlose Ausgeglichenheit der Register wurden ebenso bewundert wie die Vergeistigung in der Ausdeutung all der Meisterwerke deutscher sinfonischer Musik, die zu Gehör kamen. Diese auf langer Überlieferung beruhende und alles in den Bann zwingende Ausdrucksstärke der Wiedergabe war es, die vor allem als etwas wirklich Einzigartiges empfunden wurde. Dementsprechend stark war auch die innere Teilnahme und aufrichtige Begeisterung, die die Berliner Philharmoniker erweckten. Die Begeisterung des Publikums steigerte sich von Konzert zu Konzert. Als einzige Neuheit brachten die Programme das mit beispielloser Virtuosität gespielte „Rondino Giocoso" von Theodor Berger, ein geistsprühendes Werk, das unmittelbaren und großen Erfolg hatte. Sehr erfolgreich gestaltete sich auch das Auftreten des Pianisten Winfried Wolf, der hier schon einen guten Namen hatte. Die Burleske von R. Strauß und Klavierkonzerte von Tschaikowsky und Grieg gaben ihm Gelegenheit, alle Künste seiner brillanten Technik zu entfalten. Musikalisch war sein Spiel ein tief durchdachtes, lebensvolles Nachschaffen, das großen Eindruck machte.
Der spanische Geiger Juan Manen, der seit Jahren hier ansässig ist, ließ sich einmal in den Konzerten des „Circulo de Cultura Musical" hören. Er spielte mit altgewohnter technischer Meisterschaft sein Spanisches Violinkonzert und das h-moll-Konzert von Paganini in seiner Bearbeitung. An der Spitze des hiesigen Sinfonieorchesters stellte sich in derselben Konzertreihe der Dirigent Emile Cooper vor, der sehr freundlich aufgenommen wurde. Die neugegründete „Lissabonner Chorgesellschaft" unter Leitung von Frederico de Freitas konnte sich dank sorgfältiger Vorarbeit erfolgreich an ein so schwieriges Werk wie das „Magnificat" von Bach wagen, das, ebenso wie eine „Feierliche Messe" des Dirigenten klangschön und stilvoll zu Gehör kam. Die Chorvereinigung der Kammermusikgesellschaft unter Leitung von Fernando Cabral brachte das vor mehr als hundert Jahren geschriebene „Requiem" des portugiesischen Komponisten Bomtempo zur gelungenen Aufführung, ein Werk, das viel gute, unter Mozarts Einfluß stehende Musik enthält.

G. Armando.

Ludwigshafen: Das Landessinfonieorchester Saarpfalz, das seinen Sitz in Ludwigshafen hat und maßgebender Träger des Musiklebens dieser Stadt ist, wurde mit der Erweiterung des Gaues Saarpfalz zur Westmark nicht nur dem Namen nach, sondern auch in seiner Aufgabenstellung zum Landessinfonieorchester Westmark. Es hat in Metz und anderen Städten Lothringens eine rege Tätigkeit entfaltet. Trotz dieser oft mit erheblichen Reisestrapazen verbundenen Arbeit konnte es den Umfang seiner Konzerttätigkeit in Ludwigshafen noch erheblich vergrößern. Es macht sich schon jetzt geltend, daß die Stadt Ludwigshafen das Orchester in ihre Obhut nahm und so den jahrelangen Zustand einer materiellen Unsicherheit beendete. Die städtischen Sinfoniekonzerte, die in einer parallelen Reihe für die IG.-Farbenindustrie wiederholt wurden, erfuhren so eine wesentliche künstlerische Steigerung, die ebenso den Verstärkungen und Verbesserungen des Klangkörpers wie der Arbeit des Leiters Karl Friderich zu verdanken ist. Die Hauptwerke der letzten Sinfoniekonzerte waren die 4. und die 9. Sinfonie von Anton Bruckner in den Originalfassungen, „Don Juan" und „Aus Italien" von Richard Strauß, die 6. Sinfonie von Tschaikowsky und die 4. Sinfonie von Brahms. Walter Gieseking mit Brahms d-moll-Klavierkonzert, Vasa Prihoda mit Dvoraks Violinkonzert, Enrico Mainardi mit dem Cellokonzert von

Max Trapp und Martha Rohs waren die Solisten. Der Beethoven-Chor, der eine führende Rolle im Chorwesen des südwestlichen Raumes spielt, hatte einen schweren Verlust durch den Tod von Prof. Fritz Schmidt, der den Chor gegründet und über 20 Jahre geleitet hat. Das letzte Konzert, das er leitete, war dem zukunftsweisenden Oratorium „Saat und Ernte" von Kurt Thomas gewidmet. Weitere Pläne mußten jetzt zurückstehen. Doch hat der Chor seine Arbeit fortgesetzt. Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Hermann Poppen hat vorläufig die Leitung übernommen und eine erfolgreiche Aufführung der Johannes-Passion gebracht. In den städtischen Morgenkonzerten konnte das Stamitz-Quartett seinen steigenden künstlerischen Ruf und seinen ständig wachsenden Hörerkreis erfreulich erweitern. Es brachte u. a. das Streichquartett E-dur op. 24 von Karl Höller zu schönem Erfolg. Ein Konzert italienischer Kammermusik vereinigte eine geschickte Bearbeitung der Folie d'Espagne von A. Corelli mit dem herben, interessanten Quartetto dorico von Respighi und dem Streichquartett von Verdi. In einem ostmärkischer Musik gewidmeten Konzert spielte das Quartett das Streichquartett A-dur von Franz Schmidt und das Quintett von Bruckner. Ernst Hoenisch, Bratsche, Richard Laugs, Klavier, und Walter Klein, der 1. und Solohornist des Westmark-Orchester, wurden zu diesen Kammerkonzerten herangezogen. Städtische Solistenkonzerte brachte Prof. Jan Dahmen, Violine, und Friedrich Wührer.

Den Ausklang des Konzertwinters bildeten zwei Konzerte mit zeitgenössischer Musik, die ihren Höhepunkt mit der Uraufführung der 4. Sinfonie in D-dur op. 33 von Wilhelm Petersen erreichten. Der in Mannheim lebende und wirkende Komponist zeigt sich in dieser neuen Sinfonie von seiner besten Seite, bringt aber auch manche Überraschung. Das dreisätzige Werk ist bei aller Fülle der Gedanken doch sehr klar im Aufbau und straff. Die drei Themen des ersten Satzes, ein schönes Hornthema, eine klanggesättigte Kantilene der Streicher und ein zart-lyrisches Thema weisen in ihrer lichten, edlen Heiterkeit enge Beziehungen zur Charakteristik der reinen Welt der Lichtgeister in der gleichzeitig mit der Sinfonie entstandenen Oper auf. Das gilt noch mehr für das melodisch und klanglich wundervolle Adagio. Wegen dieser lichten, frühlingshaften Stimmungen, die in den Durchführungsteilen aber starken Spannungen Raum geben, hat Petersen für sein neues Werk den Namen „Frühlingssinfonie" vorgeschlagen. Das Finale ist ein bei Petersen ungewohntes, von starkem Elan angetriebenes Allegro vivo. Karl Friderich, der bisher alle Sinfonien Petersens uraufgeführt hat, erspielte dem reifen, schönen Werk einen stürmischen Erfolg.

Als Uraufführung erklang weiter die Konzertfassung des Tonstückes „Die Tauben von San Marco" von G. Francesco Malipiero. Es ist ein Glanzstück impressionistischer Orchesterartistik, das in reichen Farben bei scharfen harmonischen Spannungen das Bild der sterbenden Republik Venedig malt und lebhaftes Interesse fand. Freudige Aufnahme fand dagegen das ebenso gründliche Können wie ehrliche musikalische Gesinnung verratende Klavierkonzert d-moll des jungen Magdeburgers Max Seeboth, dessen virtuosen Klavierpart Kurt Gerecke mit feinster Einfühlung spielte. Gerhard Hüsch sang die „Lieder um den Tod" des Finnen Yrjö Kilpinen. Weiter brachten die Konzerte die reizvollen „Nocturnes" („Feierabendstücke") op. 8 von Theodor Berger, die vitale Passacaglia und Fuge über ein Thema von Frescobaldi op. 25 von Karl Höller und das musikantische, virtuose Orchesterkonzert Nr. 2 op. 36 von Max Trapp.

Carl Josef Brinkmann.

Mannheim: Die Musikalische Akademie der Stadt Mannheim hatte Oswald Kabasta als Gastdirigenten gewonnen, der vor allem mit der Originalfassung von Bruckners Fünfter einen großen Erfolg hatte. Dr. Karl Böhm dirigierte als Gastdirigent eines weiteren Akademiekonzertes als Hauptwerk die 7. Sinfonie von Beethoven. Philipp Wüst, der frühere Mannheimer GMD., leitete sein Konzert mit der unproblematisch musikantischen, barocke Form reizvoll mit zeitnahem Empfinden verbindenden Salzburger Hof- und Barockmusik von Wilhelm Jerger ein. Als Hauptwerk brachte er die 7. Sinfonie C-dur von Schubert in meisterlicher Wiedergabe. Karl Elmendorff hatte eines der Konzerte ausschließlich russischer Musik gewidmet. Neben dem Violinkonzert von Tschaikowsky, das Guila Bustabo spielte, und den Polowetzer Tänzen von Borodin spielte er als interessante Neuheit die 5. Sinfonie, „Divin Poème", von Skrjabin, ein noch vor den Experimenten des Komponisten liegendes Werk von großer musikalischer Schönheit und romantischem Empfindungsreichtum. Weiter dirigierte er die „Hiller-Variationen" von Reger, „Till Eulenspiegel" von Strauß, Beethovens Pastorale und als sehr liebenswürdige Kleinigkeit die heitere Suite für kleines Orchester „Die Vögel" von Ottorino Respighi, die auf thematischem Material von Komponisten des 17. Jahrhunderts aufbaut und mit ihrer melodischen Schönheit und ihren hübschen Klangmalereien den Zuhörern viel Vergnügen bereitete.

Die städtischen Morgenkonzerte im Nationaltheater waren wieder vor allem dem zeitgenössischen Musikschaffen vorbehalten. Mit glänzender Technik spielte Dr. Herbert Schäfer das virtuose Cellokonzert op. 20 des in Berlin lebenden Russen

Serge Bortkiewicz. Karl Elmendorff dirigierte weiter die Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi von Karl Höller und die neue Sinfonie in einem Satz von Hans Pfitzner. Im nächsten Konzert überraschte Werner Ellinger mit der köstlichen, fein instrumentierten, geistvollen Serenade op. 11 von Eugen Bodart. Weiter dirigierte er das jüngste Werk Pfitzners, Elegie und Reigen, op. 45 und die flotte, unterhaltsame Serenade Nr. 2 op. 14 des vergessenen Wiener Komponisten Robert Fuchs. Das letzte Konzert dieser Reihe wurde als Karfreitagskonzert gestaltet und brachte nach der von Heinrich Hölzlin prachtvoll gesungenen „Kreuzstabkantate" von Bach und dem Adagio aus dem Orchesterkonzert von Gottfried Müller das Fragment einer Osterkantate, den „Lazarus" von Franz Schubert, für das sich Karl Elmendorff liebevoll einsetzte.

In der Reihe der Musikalischen Feierstunden der NSG. „Kraft durch Freude" trat Dr. Willem van Hoogstraten mit einem Brahms-Abend hervor. Als Gastdirigenten waren weiter Fritz Mechlenburg (Darmstadt), der Tschaikowskys 6. Sinfonie, Karl Friedrich, der die Fünfte Tschaikowskys, und Dr. Ernst Cremer (Wiesbaden), der die Dritte Bruckners dirigierte, verpflichtet. In die Ausführung der Konzerte teilten sich das Nationaltheaterorchester und das Westmarkorchester. Den Ausklang bildete eine festliche Aufführung von Beethovens Neunter, die Hermann Abendroth leitete. Zu dieser Aufführung war der Mannheimer Volkschor, der kurz vorher mit Schumanns „Paradies und Peri" unter Max Adams Leitung seine hohe Leistungsfähigkeit bewiesen hatte, zugezogen. In der Reihe der Kammerkonzerte der NSG. „Kraft durch Freude", die vom Kergl-Trio, Luise Richartz (Liederzyklus „Die schöne Müllerin"), Gerhart Münch (virtuose Klaviermusik) und vom Kötscher-Klaviertrio ausgeführt wurden, interessiert besonders die Uraufführung des Klaviertrios op. 16 des Mannheimer Komponisten Kurt Spanich. Es ist ein von leidenschaftlich kämpferischem Willen bestimmtes Werk, das mit reifem Können und Gefühl für die arteigenen Klangwirkungen der drei Instrumente geschaffen ist. Den Ausführenden stellt es fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen, die vom Kötscher-Trio glänzend bewältigt wurden.

Aus der reichen Fülle der Veranstaltungen der Hochschule für Musik und Theater der Stadt Mannheim, die Orchestermusik, Kammermusik in verschiedensten Besetzungen und solistische Darbietungen umfassen und durch geschickt ausgewählte, interessante Vortragsfolgen ausgezeichnet sind, verdienen besonders die beiden Veranstaltungen der Arbeitsgemeinschaft für neue Musik hervorgehoben zu werden. Als Uraufführung brachte hier Martin Schulze, der an der Anstalt wirkt, vier Gesänge für Mezzosopran, Violine und Klavier nach Chr. Morgensterns „Liedern um den Tod", die durch das Streben nach origineller Tonsprache auffallen. Die drei Stimmen sind ganz selbständig behandelt, fügen sich aber doch kontrapunktisch zur stimmungsmäßigen Geschlossenheit. Weiter hörte man Werke von Hermann Erdlen, Max Reger und als reizvolles Musizierstück das Divertimento für Klavier, Klarinette und Cello op. 75 des Münchener Komponisten Gottfried Rüdinger. Julius Frank blies in einem anderen Konzert mit überlegener Technik und Tonbildung die Sonate für Waldhorn und Klavier von Josef Haas. Interesse beanspruchte auch die Aufführung einiger Werke bedeutender ausländischer Komponisten. Carl Josef Brinkmann.

Neuß: Die Durchführung des Konzertwinters war mit besonderen Schwierigkeiten verbunden. Um so berechtigter ist der Stolz, daß sie so voll zufriedenstellend gelungen ist, was in erster Linie der Tatkraft und Umsicht des musikalischen Leiters, Studienrat Konrad Wassenberg, zu danken ist. Die ersten fünf Konzerte mußten aus Raumgründen eine mehr kammermusikalische Ausgestaltung erfahren. So brachten sie auf sinfonischem Gebiete die 1. und 4. Sinfonie von Beethoven und die Militärsinfonie von Haydn. Dazu als Solisten Karl Hermann Pillney (Klavier), Ilse Bernatz (Cello), Ellen Bosenius (Sopran) und Rudolf Watzke (Bariton). Als Ersatz für das große Chorkonzert wurde eine Veranstaltung Johannes Brahms gewidmet, auf der Mitglieder des Städt. Musikvereins und des Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangvereins Grevenbroich unter ihrem gemeinsamen Dirigenten Wassenberg Quartette und die Liebesliederwalzer op. 52 sangen, und Willy Hülser als willkommene Ergänzung einige Klavierwerke des Meisters spielte. Ein ergreifendes Erlebnis wurde das 5. Konzert: Arno Schellenberg sang, begleitet von Kapellmeister Zippel, „Die Winterreise" von Franz Schubert.

Erst die beiden letzten Konzerte ermöglichten, das aus den ersten Kräften des Kölner Städt. Orchesters und der dortigen Musikhochschule so hervorragend zusammengestellte Rheinische Sinfonieorchester auch einmal wieder in umfangreicherer Besetzung zu hören. So erhielt der Heldengedenktag durch ein „Festliches Konzert" mit der Egmont-Ouvertüre und der 5. Sinfonie von Beethoven eine besondere künstlerische Weihe. Siegfried Borries ließ dann im g-moll-Violinkonzert von Bruch alle Seiten seines außerordentlichen Könnens hell aufleuchten, und mit der Sinfonie pathétique von Tschaikowsky bot Konrad Wassenberg mit seinen Getreuen eine Leistung, die in der Eigenart ihrer Tonsprache die Zuhörer sichtlich packte. C. Weisweiler.

Nürnberg: Auch der zweite Kriegswinter konnte dem Musikleben der Reichsparteitagsstadt nichts

von seiner Vielgestaltigkeit nehmen. In den Philharmonischen Konzerten hat das zeitgenössische Musikschaffen dank der Initiative GMD. Alfons Dressels weiterhin an Boden gewonnen. Nach Pfitzners kleiner Sinfonie op. 44 stellte er mit der e-moll-Sinfonie des Haas-Schülers Josef Rauch ein in der Linienführung hartes und unerbittliches Werk mit kühnen und bizarren Klangwirkungen zur Diskussion. Leichter war dem Hörer der Zugang zu dem von starker Musikantenkraft gespeisten Violinkonzert von Karl Höller, in dem sich die heterogensten Stilelemente zur Einheit verbinden. In Willy Drahozal fand es einen musikantisch zupackenden, technisch ungemein versierten Interpreten. Ansonsten bildete die Sinfonik der Klassik und Romantik die Grundsäulen der Programme. Als Gastdirigenten durften wir Eugen Pabst, dessen Darstellung von Straußens „Also sprach Zarathustra" von mitreißender Sprühkraft und klanglicher Feinhörigkeit getragen war, im 5. Abend dieses Zyklus endlich noch Hans Rosbaud, der uns Bruckners „Zweite" in einer architektonisch und dynamisch ebenso großzügigen wie werkgerechten Wiedergabe nahebrachte. Walter Gieseking und Guila Bustabo seien aus der Reihe der gefeierten Solisten dieser Konzerte genannt. Aus der Veranstaltungsreihe des Konzertringes der KdF. hob sich der Abend mit den Dresdner Philharmonikern unter Paul van Kempen (mit Schumanns „Vierter" als Programmittelpunkt) weit heraus.

Auf dem Gebiete der Kammermusik führt nach wie vor der Privatmusikverein. Hier setzte sich das Stroß-Quartett für ein Streichquartett des Ostmärkers Theodor Berger ein, während an einem anderen Abend das Kölner Kunkel-Quartett die Klarinettenquintette von Mozart und Reger (Paul Gloger betreute die Klarinette in feiner Anpassung) musizierten.
Reger denn je beteiligten sich auch die einheimischen Kräfte an der Gestaltung des einheimischen Musiklebens. Das Nürnberger Streichquartett (Horvath, Hagemann, Pfister, Kühne) hat seinen Zyklus „Die Entwicklung des Streichquartetts" mit einem ungarisch-italienischen Abend (Sinigaglia, Verdi und Dohnanyi) und einem dem Nürnberger Gegenwartsschaffen gewidmeten Quartettabend erfolgreich fortgesetzt. Die sämtlichen Violinsonaten von Beethoven vereinigten Ludwig Schuster und Georg Kuhlmann, Frankfurt, zu einem fein aufeinander abgestimmten Musizieren. Im Rahmen des Collegium Musicum hörte man eine stilbewußte Wiedergabe der sämtlichen Violin- und Gambensonaten durch das Nürnberger Kammertrio. Unter dem Motto: „Die drei großen B" stand ein Duoabend Carl Seiferts und Karl Rasts. Zu einem Sondererfolg des Döbereiner-Trios wurde das unter Schirmherrschaft der Dante-Alighieri-Gesellschaft stehende 10. Deutsch-italienische Konzert des Nürnberger Madrigalchores und Kammerorchesters.
Auch die größeren Chorvereinigungen konnten es wagen, mit einigen oratorischen Großwerken herauszutreten. Der Lehrergesangverein bescherte uns das Händelsche „Feldherr" in der zeitnahen Umdichtung Prof. Stephanis, der Laucher-Chor als zeitgenössisches Gegenstück das vaterländische Oratorium „Tannenberg" von Gottfried Rüdinger.
Mit unverminderter Tatkraft hat endlich auch Dr. Adalbert Kalix seine segensreiche Pionierarbeit im Dienste des zeitgenössischen Schaffens fortgesetzt. Eine Gedenkfeier für Rudi Stephan, die hauptsächlich dem Liederschaffen des uns viel zu früh Entrissenen galt, ein Abend mit Werken für zwei Klaviere von Hessenberg, Puetter und Degen und ein Abend mit „Gemeinschaftsmusik der HJ." blieben in besonderer Erinnerung.
Vielversprechenden jungen künstlerischen Nachwuchs stellten auch in diesem Jahre die „Konzerte junger Künstler" vor. Aufhorchen ließ hier Maria Weiß, eine Sopranistin mit ungewöhnlichen stimmlichen und musikalischen Qualitäten, und die junge, gestaltungssichere Münchner Flötistin Lu Lehnstätt. Einen weiteren künstlerischen Aufschwung darf auch die von Waldemar Klink so liebevoll und weise geleitete Städt. Singschule für sich buchen, wie ein prachtvoller Abend erneut dartat. Willy Spilling.

Saarbrücken: Das erste Kriegsjahr war durch die Räumung des Grenzlandes für die Stadt Saarbrücken von besonderer Bedeutung. Wie die Bewohner, so wurde auch die saarländische Künstlerschaft in alle Winde zerstreut. Nun ist sie zum größten Teil wieder an ihre alte Wirkungsstätte zurückgekehrt. Zur Wiederbelebung unseres Konzert- und Theaterlebens unternahm die Intendanz unseres Gautheaters sofort nach der Wiederbesiedlung der Stadt die notwendigen Schritte. Aufs neue erstanden die traditionellen großen acht Sinfoniekonzerte, die monatlich einmal im Gautheater stattfinden. Darüber hinaus sah die Intendanz zum erstenmal zwölf Sonntagsmorgenkonzerte vor, die, als ständige Einrichtung gedacht, der Bereicherung unseres Konzertlebens dienen sollen. Diesem Winter dem Schaffen Beethovens gewidmet, unterstehen sie der Gesamtleitung von GMD. Heinz Bongartz. In wechselnder Folge werden die wichtigsten Sinfonien und kammermusikalischen Werke Beethovens zum Vortrag gebracht. In die Aufführung teilen sich das städtische Orchester, das Streichquartett und die Bläservereinigung desselben und die besten Solokräfte unseres Orchester- und Opernpersonals. Bei volkstümlich gehaltenen Eintrittspreisen stellt die Hitler-Jugend das Hauptkontingent der Besucher.
Der Zyklus der großen, abendlich stattfindenden Sinfoniekonzerte begann mit einem Tschaikowsky-

Abend zu dessen 100. Geburtstag. GMD. Bongartz, in allen Stilarten bestens zu Hause, faßte die „Fünfte" mit energiegeladenem Schwung an. Der für Saarbrücken neue Berliner Pianist Conrad Hansen gestaltete mit überlegener Technik und zwingendem Vortrag das herrliche Klavierkonzert in b. Eine Neuheit für Orchester die „Skaldische Dichtung für großes Orchester" von Carl Heinz Grovermann, die als im Tonalen fußende und gesunde Musikalität atmende Musik günstigen Eindruck hinterließ. Walter Gieseking riß mit Pfitzners Klavierkonzert in Es und der Burleske von Richard Strauß zu begeisterten Kundgebungen hin. Alma Moodie, die große Geigerin, übernahm im 3. Sinfoniekonzert eine „höllische" Aufgabe mit Karl Höllers schwierigem Konzert für Violine und Orchester Werk 23, wobei ihr Heinz Bongartz und unser Orchester bei der Ausdeutung dieser modernst gearbeiteten Partitur treulichst Gefolgschaft leisteten. Neben bedeutsamen Aufführungen der Sechsten von Bruckner und der Dritten von Brahms kulminierten die Darbietungen unseres städtischen Orchesters in einer Uraufführung: „Thema, Verwandlungen und Fuge für Orchester" des in Mannheim wirkenden Wilhelm Petersen. Neuartig an dem Werk ist, daß Petersen die einzelnen Variationen ohne Abriß ineinander übergehen läßt. Sie sind in drei Gruppen von je sechs Variationen zusammengefaßt. Die Fuge wird am Schluß gekrönt vom Hauptthema, das als Choral mit dem verbreiterten Fugenthema verbunden ist. Petersen verzichtet auf die üblichen Kontrastwirkungen durch schroffe Gegenüberstellungen der einzelnen Variationen. Dieser Verzicht geht aber offenbar auf Kosten des Gesamteindrucks. Das Werk ist von einer gewissen Langatmigkeit und Gleichmäßigkeit im Stimmungsgehalt nicht freizusprechen.

Heinrich Dessauer.

Tilsit: Die musikalischen Veranstaltungen Tilsits umfassen: Opern und Operetten des Grenzlandtheaters, städtische Sinfoniekonzerte und volkstümliche Konzerte des Grenzlandtheaters, Künstlerkonzerte, Morgenfeiern der Volksbildungsstätte (Leitung: Studienrat Dr. Werner Schwarz) und einige Unterhaltungskonzerte. Die Veranstalter der Konzerte sind die Stadt Tilsit, die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und die Musikgemeinde Tilsit e. V.

Die vorzüglich vorbereiteten Sinfoniekonzerte unter der Leitung des städtischen Musikdirektors Arno Hufeld brachten u. a. Sinfonien von Haydn, Schubert, Beethoven, Bruckner, Tschaikowsky, Ouvertüren von Richard Wagner und Werke von Liszt. Als Solisten dieser Abende hörte man Fritz Kiefer, Tilsit (Bariton), Max Zimolong, Dresden (Horn), Karl Wolfram (lyrischer Bariton der Königsberger Oper), Erich Riebensahm, Berlin (Klavier), Hellmut Hidegehti, Berlin (Klavier), Chrystja Kolessa, Berlin (Cello).

Das Theater überraschte unter der Spielleitung seines Intendanten Ernst Badekow durch eine wohlgelungene Einstudierung von Puccinis „Madame Butterfly" (musikalische Leitung: Arno Hufeld). — Die leichte Muse betreute Kapellmeister Erwin Kossa-Kowski in Operetten von Lamboy (Die Nacht mit Sylvia), Lehár (Schön ist die Welt, Paganini), Johannes Strauß (Tausendundeine Nacht), Heuberger (Der Opernball).

In den von der Musikgemeinde veranstalteten Konzerten boten ihre Kunst begeisterten Zuhörern: Heinrich Schlusnus, Emil v. Telmanyi, das Dahlke-Trio (Berlin), die Asociata musicala romana aus Bukarest und Siegfried Schultze (Berlin). Das Ostpreußenkontor der Nordischen Gesellschaft vermittelte in einem Vortragsabend die Bekanntschaft des schwedischen Geigers und Volksmusikforschers Karl Sporr und seiner Gattin, der Sängerin Julie Sporr. Zu einer musikalischen Feierstunde wurde das Konzert des Dresdner Kreuzchors unter seinem Leiter Professor Rudolf Mauersberger.

Ilse Friedrich.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Aus Smetanas Oper „Dalibor", die in der Berliner Staatsoper eine glanzvolle Neueinstudierung erlebte, singt Franz Voelker mit der ganzen Kraft seines herrlichen Tenors zwei der schönsten Arien mit großartiger Wirkung. Die Begleitung könnte flüssiger, beweglicher sein.

(Grammophon LM 67 603.)

Elisabeth Reichelt singt die große Arie der Rosine aus „Barbier von Sevilla" mit sauberen Koloraturen und mit einer gut tragenden, mikrofongeeigneten Stimme, die auf Belkanto geschult ist. Die Klippen dieses ebenso gefürchteten wie beliebten Glanzstückes jeder Koloratursängerin werden gar nicht bewußt.

(Grammophon AM 57 110.)

Die junge Koloraturstimme von Eva Maria Siefert wird mit dem Schlagerlied „Ciribiribin" und mit Joh. Strauß' „Draußen in Sievering" vorgestellt. Ein schönes Material, eine beachtliche Schulung, aber noch fehlt die Vertiefung und die persönliche Note, die namentlich auf der Schallplatte unerläßlich ist. (Electrola EG 7134.)

Die Duettszenen zwischen Dimitri und Marina in Mussorgskis „Boris Godunow" bilden in ihrer Eigenart einen gesanglich-musikalischen Höhepunkt der Oper, der bei den Aufführungen nur selten entsprechend zur Geltung kommt. Helge Roswaenge und Friedel Beckmann haben diese Szenen mit dramatischer Kraft und in echter Belkantoart gesungen. (Electrola DB 5593.)

In Duetten aus dem „Rosenkavalier" vereinen sich Ester Rethy und Elisabeth Höngen als Sophie und Octavian im Wohlklang der Richard Straußschen Linienführung. (Electrola DB 5617.)

Strahlend und sieghaft entfaltet sich der auf der Schallplatte einzigartige Tenor von Herbert Ernst Groh in Gesängen aus Lehárs „Friederike". Da ist man ganz dem Zauber einer schönen Stimme hingegeben. (Odeon O-7950.)

Mit reifer Gesangskunst steigert Heinrich Schlusnus Hugo Wolfs „Rattenfänger" zu eindringlicher Wirkung. Auch „Anakreons Grab" ist eine Aufgabe für seine bedeutende Gestaltungskraft. Die Orchesterbegleitung vermag den Platteneindruck noch zu verstärken.

(Grammophon LM 67 593.)

Versonnene deutsche Liedkunst für die anspruchsvollen Musikfreunde bietet Karl Erb mit Schumanns „Meine Rose" und Schuberts „Das Wirtshaus", beide Lieder denkbar verinnerlicht gesungen und von Bruno Seidler-Winkler entsprechend begleitet. (Electrola DB 5537.)

Irene de Noiret singt mit farbigem Vortrag Volksweisen: Ein Spielmann ist aus Franken kommen — Es zogen zwei Spielleut'. Über die Zweckmäßigkeit des modern untermalenden Begleitorchesters kann man geteilter Meinung sein. Volksliedsphäre ist eine eigene Welt, zumal für das heute gesundete Empfinden.

(Odeon O-26 444.)

Als Spiegel des Zeitgeschehens bringt die Schallplatte das „Lied von den Lügenlords" und Norbert Schultzes „Lied vom deutschen U-Boot-Mann", zwei Gesänge, die im Nu volksläufig geworden sind. Jan Behrens trägt mit überlegener Geste vor. (Telefunken A 10 256.)

Einen unterhaltsamen kabarettistischen Sketch zaubert Werner Kroll mit einer glänzend gelungenen Nachahmung von Zarah Leander und Hans Moser auf die Platte: Werner Kroll im Schallplattenladen. (Telefunken A 10 245.)

Eine Kostprobe aus Tschaikowskys der deutschen Bühne wiedergewonnenen Oper „Die Zauberin" vermitteln Tiana Lemnitz und Helge Roswaenge mit dem großen Duett „Mein Los ist seltsam". Schöne Melodik von schönen Stimmen dargeboten! (Electrola DB 5624.)

Sorgfältig abgetönt und schwungvoll legt Fritz Lehmann mit der Berliner Staatskapelle zwei Mozart-Ouvertüren auf einer Platte vor: „Cosi fan tutte" und „Die Hochzeit des Figaro". Eine prächtige Wiedergabe! (Odeon O-7949.)

Aus einer Aufnahme von Tschaikowskys beliebter Nußknacker-Suite unter Paul van Kempens Leitung liegt der Anfang vor. Mit den Dresdner Philharmonikern musiziert Kempen namentlich die Ouvertüre vorbildlich durchsichtig in der Linienführung, und er berücksichtigt sehr behutsam die besonderen Bedingungen der Mikrofonwiedergabe. (Grammophon LM 67 546.)

Leidenschaftlich im Vortrag, schwelgerisch im Klang läßt das Prager Sinfonieorchester die Slawischen Tänze Nr. 15 und 16 von Dvorak unter der temperamentvollen Leitung von Ottokar Jeremias erklingen. (Telefunken E 3141.)

Die beiden Intermezzi aus Wolf-Ferraris früher Oper „Der Schmuck der Madonna" sind Walter Lutze mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses ein Anlaß zu kultiviertem Musizieren. Die ansprechende Musik verdient starke Beachtung.

(Telefunken E 3143.)

Eine saubere Aufnahme des Meistersingervorspiels: Arthur Grüber mit der Berliner Staatskapelle. (Odeon O-7937.)

Ein Musterbeispiel für die Möglichkeiten zur Förderung des zeitgenössischen Schaffens durch die Schallplatte: Hans Pfitzners „Sinfonie für großes Orchester, op. 46" wird gleich nach ihrem Erscheinen von zwei Firmen herausgebracht. Der Geist der deutschen Romantik vermählt sich in diesem Werk mit der Tonsprache unserer Zeit. Pfitzner hat uns hier eine Schöpfung beschert, die bleiben wird und die so in der deutschen Seele wurzelt, daß jeder Musikfreund ohne alle Vorbereitung den Weg zu dieser Musik finden muß. Aber auch eine Studienpartitur zum Mitlesen (Adolph Fürstner Verlag, Berlin) liegt bereits vor.

Es ist reizvoll zu sehen, in welcher Weise der Komponist und Karl Böhm sich mit der Sinfonie auseinandersetzen. Bei Pfitzner, dem die Berliner Philharmoniker zur Verfügung stehen, wird man von dem naturhaft-ursprünglichen Musizieren einfach mitgerissen. Bei Böhm ein grüblerisches Bemühen um das Werk. Seine Genauigkeit ist nicht ohne erdhafte Schwere. Er steigert die Sächsische Staatskapelle zu höchster Leistung. Pfitzner selbst löst seine Partitur ganz in dynamisch bewegte Melodik auf. Der klangliche Ausgleich aller Instrumente (selbst des tonschwachen englischen Horns) ist einfach ideal. Der Meister gibt mit dem repräsentativen Orchester des Reiches eben die authentische, die verbindliche Wiedergabe seines neuen Opus. Für den Musikliebhaber wird es Angelegenheit der persönlichen Einstellung sein, für welche der beiden Aufnahmen er sich entscheidet — beide sind künstlerisch und technisch vollkommen.

(Pfitzner: Grammophon LM 67 605/07.)
(Böhm: Electrola DB 5618/19.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Zeitgeschichte *

Musikerzieher-Tagung des Deutschen Volksbildungswerkes in Lienz (Kärnten)

Im Februar trafen die Musiklehrer der 19 Musikschulen des Kärntner Musikschulwerkes in Lienz zu einer **Arbeitstagung** zusammen. Das Ziel der Arbeit war die Erörterung der Fachfragen und die praktische Darstellung des Gruppenunterrichts in der Laienmusikerziehung. Die fachliche Leitung der Tagung lag in den Händen des Beauftragten des Gauleiters für das Musikschulwerk Kärnten und Landesleiters der Reichsmusikkammer, Prof. Anton **Anderluh**. Insgesamt 80 Besucher hatten sich zur Teilnahme eingefunden. Der besonderen Bedeutung der Tagung für die kulturellen Aufgaben des Deutschtums im Grenzgau Kärnten gab der stellvertretende Gauleiter **Kutschera** mit seinen Ausführungen über das Thema „Kunst und Politik" Ausdruck. Gaupropagandaleiter **Drumbl**, der stets wohlwollende Förderer des Musikschulwerkes, gab den Teilnehmern wertvolle Worte mit auf den Weg. Ferner sprachen Kreisleiter **Goltschnigg** („Natur und Kunst") und KdF.-Gauwart **Steiner** („Freude durch das Gemeinschaftsmusizieren"). Für die Fachreferate waren Waldemar **Woehl** aus Essen („Gesichtspunkte zur Gestaltung des Laienmusizierens", „Literatur für die Verwendung in der Arbeit der Musikschulen") und Karl **Heller** aus Wien („Singe- und Musiklehreunterricht im Geigenspiel", „Gruppenunterricht im Geigenspiel") gewonnen worden.

Die Zeit zwischen den einzelnen weltanschaulichen und fachlichen Vorträgen war ausgefüllt durch praktische Übungen und Orchesterspiel der aus den Teilnehmern gebildeten Arbeitsgruppen: des Streichorchesters, der Volksmusikgruppe, der Blockflötengruppe und des Bläserquartetts. Manchem Musiklehrer wurde dabei seit vielen Jahren erstmalig wieder Gelegenheit geboten, sein Können in einer größeren Gemeinschaft zu erproben. Eine Veranstaltung im Alpenrautensaal mit dem Titel: „Fröhliches Musizieren", bei der die Arbeitsergebnisse öffentlich gezeigt werden konnten, beschloß die Tagung.

Einrichtung eines „Nationalen Konzertdienstes" in Italien

Der Faschistische Nationalverband der Theaterunternehmer und das Faschistische Nationalsyndikat der Musiker haben einen „Nationalen Konzertdienst" gegründet, der ab 1. Juli 1939 ohne Ausnahme an Stelle aller anderen Ämter und Dienststellen tritt, die sich bisher mit der Arbeitsvermittlung für italienische und ausländische Künstler in Italien und für italienische Künstler im Ausland befaßt haben.

Ab 1. Juli 1939 müssen jegliche Vertragsverhandlungen sowie -angebote aller italienischen Musiker (Dirigenten, Solisten, Unterhaltungs- und Sinfonieorchester, Chorgruppen usw.), die ihren Beruf in Italien ausüben wollen, ausschließlich über den genannten Dienst geführt werden. Damit ist jegliche Vermittlungstätigkeit, Ausübung von Vertretungen, Alleinrechten, Sekretariatsgeschäften und ähnlichen Betätigungen sowohl durch Privatpersonen als auch durch Agenten oder Unternehmen jeglicher Art untersagt worden.

Gleichermaßen müssen Verpflichtungsangebote für italienische Künstler, ganz gleich von welcher Agentur, Gesellschaft oder Dienststelle im Ausland sie gemacht werden, ausschließlich über den „Dienst" geleitet werden. — Durch den Erlaß Nr. 36 des Duce des Faschismus und Chefs der Regierung vom 24. Januar 1940, veröffentlicht im Staatsanzeiger Nr. 40 des Königreiches Italien vom 17. Februar 1940, wurde der Wortlaut des Wirtschafts-Sammelabkommens zur Ordnung der Verpflichtung von Musikern und Dirigenten und über Einrichtung des „Nationalen Konzertdienstes" in die Offizielle Sammlung der Gesetze und Erlässe des Königreiches Italien aufgenommen.

Zum Tode Richard Hagels

Am 1. Mai starb Prof. Richard Hagel im 68. Lebensjahre infolge eines Leidens, das er sich durch eine Weltkriegsverletzung zugezogen hatte. Der vielseitige und rastlos der deutschen Musik dienende Künstler und Pädagoge wird von einer zahlreichen musikalischen Gemeinde und vielen Schülern betrauert, denen er ein Führer zur Musik und im Leben und Schaffen ein Vorbild war. Am 7. Juli 1872 in Erfurt als Sohn des Städtischen Musikdirektors Karl Hagel geboren, begann der junge Musiker seine Laufbahn als Geiger. Nach der Konzertmeistertätigkeit in Abo (Finnland), in der Koburger Hofkapelle, in Meiningen und Sondershausen wirkte er als Geiger im Bayreuther Festspielorchester unter Hans Richter und Felix Mottl. 1895 erfolgte der Wechsel zum Dirigenten. Leipzig, Braunschweig, Berlin und — in zahlreichen erfolgreichen Gastspielen — das Ausland erfuhren sein fruchtbares Wirken, das ebenso der Oper wie dem Konzert galt. Namentlich in Leipzig entfaltete Hagel als 1. Theaterkapellmeister eine beispielgebende Pioniertätigkeit. Von besonderer Bedeutung wurde seine Leitung der deutschen Kriegsoper in Belgien in den Jahren 1915—1918. In Leipzig hatte er bereits 1914 den Philharmonischen Chor gegründet, und auch später blieb er der Chorarbeit

als Dirigent und Lehrer eng verbunden. Als erster deutscher Opern- und Konzertdirigent gastierte Hagel nach dem Kriege in Riga und Dorpat. In diese Jahre (1919—1925) fällt auch seine Tätigkeit als Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters. Auch hier stellte er inmitten der Wirren der Nachkriegszeit sein Schaffen unter das Zeichen einer bewußt deutschen und völkischen Kulturpolitik.
Schon früh trat diesem umfassenden künstlerischen Schaffen das pädagogische zur Seite. Es gipfelte in der Lehrtätigkeit an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin von 1920 bis 1936. Bis zuletzt, als körperliches Leiden jede praktische Berufsausübung schon fast unmöglich machte, hat dieser Künstler, der schon früh ein begeisterter Gefolgsmann des Führers wurde, der deutschen Musik gedient. Bis Kriegsausbruch war er Leiter der Lichterfelder Orchestervereinigung, die er, auch während des Dirigierens an den Stuhl gefesselt, zu einem Mittelpunkt örtlicher Musikpflege machte. Eine Ehrenpension des Führers war die verdiente Anerkennung für seine kulturellen Leistungen im In- und Ausland. In einem Lehrbuch des Partiturspiels hat Hagel auch einen wesentlichen Beitrag zur Musikerziehung geleistet.

K.

Adolf Steiner †

Am 5. Mai starb in Berlin-Lichterfelde der Musikdirektor Adolf Steiner im 72. Lebensjahr. Schon in frühester Jugend verschrieb er sich der Musik, wurde — jung an Jahren — bereits Musikdirektor einer Stadt seiner schwäbischen Heimat. Seiner Ehe mit einer Landsmännin, die ihm bis zu seinem Tode treuer Kamerad war, entstammen zehn Kinder — fünf Jungens und fünf Mädels. Seine Jungens bereitete der Vater alle selbst für die Hochschule für Musik in Berlin vor. Er verließ, als es so weit war, sein Amt und seine Heimat. Bis zuletzt war Adolf Steiner bemüht, seinen Kindern Wegbereiter zu sein. In Berlin war Steiner lange Jahre für die staatl. Bildungsanstalt in Lichterfelde als Musiklehrer tätig. Sein ältester Sohn, der Cellist Adolf, wirkt heute als Professor an der Staatl. Akadem. Hochschule für Musik in Berlin und am Deutschen Auslandsinstitut zu Potsdam — nebenbei ist er als Solist in ganz Europa heimisch. Karl — erster Konzertmeister am Reichssender Berlin, ist häufig als Solist zu hören. Fritz ist Solobratschist am Deutschen Opernhaus zu Berlin. Heinrich war langjähriger erster Dirigent des großen Funkorchesters zu Berlin und wirkt heute als Operndirektor am Staatstheater zu Oldenburg. Willi, der fünfte Sohn, ist bekannt als Leiter des kleinen Funkorchesters des Reichssenders Berlin.
Alle fünf zusammen bilden ein Streichquartett, das „Steiner-Quartett", zu welchem Heinrich in seiner Eigenschaft als Pianist bei Klavierkammermusikwerken tritt. Dem Einfluß des Vaters war es auch zu verdanken, daß sich die fünf Brüder in der Kampfzeit, vom Jahre 1928 ab, in den Dienst der Bewegung stellten. Sie spielten alljährlich eine Reihe von Konzerten in der Berliner Singakademie sowie im Bach-Saal, an welchen jeweils der Herr Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Goebbels teilnahm und auch sprach.

*

Edith Michalke spielte in mehreren Städten des Generalgouvernements alte Cembalomusik vor dankbaren und begeisterten Zuhörern.

Zu Pfingsten finden in Sondershausen aus Anlaß des 140jährigen Bestehens von Loh-Kapelle und Loh-Konzerten „Sondershäuser Musikfesttage" statt, deren Schirmherrschaft der thüringische Ministerpräsident Marschler übernommen hat und bei denen nur Kompositionen von ehemaligen Loh-Kapellmeistern zum Vortrag kommen, so von Johann Simon Hermstedt (1802—1839 in Sondershausen), Gottfried Herrmann (1844—1852), Max Bruch (1867—1870), Max Erdmannsdörfer (1871 bis 1880), Eduard Stein (1853—1864), Heinrich Frankenberger (1880), August König (1881), Carl Schroeder (1881—1886 und 1890—1903), Adolf Schultze (1886—1890), Otto Wartisch (1933—1939) und Carl Maria Artz, dem Leiter der Staatl. Loh-Kapelle seit 1940. Von letzterem gelangt eine Komposition „Festliche Musik" zur Uraufführung.

Max Trapps „Konzert für Orchester Nr. 1" hatte in Stockholm unter Leitung von Hermann Abendroth einen ungewöhnlichen Erfolg zu verzeichnen, wie er zeitgenössischen Orchesterwerken selten beschieden ist.

Zur rumänischen Erstaufführung gelangte am 6. Mai Max Trapps „Fünfte Sinfonie" in einem Gastkonzert der Wiener Sinfoniker in der Bukarester Philharmonie.

Professor Winfried Wolf hat jetzt mit neun Orchesterkonzerten und sieben eigenen Klavierabenden in Spanien und Portugal einen geradezu sensationellen Erfolg dem deutschen Virtuosentum errungen. Er wurde eingeladen, auch in der nächsten Saison wieder in Spanien und Portugal zu gastieren.

Heinz Stanske gab mehrere Geigenabende in Italien, die seitens des italienischen Publikums eine spontane Huldigung deutscher Geigerkultur erbrachten. In Neapel wurde der Künstler besonders beifällig aufgenommen. Er brachte u. a. auch die Violinsonate von Walter Jentsch zur Erstaufführung.

Der Münchener Cellist Peter Gollwitzer wurde als 1. Solocellist für das Städtische Orchester Berlin verpflichtet.

Der Musikschriftsteller August Pohl in Köln ist im 60. Lebensjahre verstorben. Er ist auch in unserer Zeitschrift mehrfach mit Artikeln zu Wort gekommen.

Eine neue Oper von Wolf-Ferrari „Der Kuckuck von Theben" geht ihrer Vollendung entgegen.

Die Berliner Philharmoniker hatten in Spanien und in Portugal sensationelle Erfolge, die ihren Niederschlag in der Presse in überschwenglichen Artikeln fanden. Der Leiter des Orchesters war Dr. Karl Böhm.

In Mailand gelangte Max Donischs Oper „Soleidas bunter Vogel" in der Scala erfolgreich zur Aufführung. Franco Ghione als Dirigent gestaltete diese italienische Erstaufführung zu einem Ereignis.

In Oslo ist ein Deutsches Theater glanzvoll eröffnet worden. „Der Vogelhändler" in der Inszenierung Rudolf Zindlers und unter Curt Kretzschmars Leitung bildete den Auftakt der Spielzeit.

Das Gesamtgastspiel der Berliner Staatsoper in Budapest wurde allgemein als das überragende Ereignis des Winters gefeiert. Besonders waren es die Wagner-Aufführungen mit den Bayreuther Künstlern, die gerühmt werden.

Die Bayreuther Festspiele werden auch in diesem Sommer von der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" für Soldaten und schaffende Menschen durchgeführt. Vorgesehen sind zwei Ringaufführungen und mehrere Vorstellungen des „Fliegenden Holländers".

Als dritte deutsche Bühne nach Kassel, Berlin und Kopenhagen brachte nun das Stadttheater Hannover Paul v. Klenaus Oper „Die Königin". Die Aufführung hinterließ auch hier wieder einen tiefen und nachhaltigen Eindruck.

Einen Erfolg von seltenem Ausmaß konnte die Uraufführung der Sinfonie op. 63 von Alfredo Casella in Rom verzeichnen. Die römische Presse berichtet in vielspaltigen Artikeln begeistert über das Werk, das als der Höhepunkt im Schaffen Casellas angesehen wird.

Einen Sturm des Beifalls fand das Orchesterwerk „La Rocca degli Ostinati" (Die Burg der Trutzigen) von Piero Calabrini in Florenz. Die Aufführung fand unter der Leitung von Hans Rosbaud statt. Calabrini, in Deutschland als Vertreter der jüngeren Komponistengeneration seit langem geschätzt, konnte mit dieser Aufführung den ersten triumphalen Erfolg in seiner Heimat erleben.

Herbert v. Karajan wird in Aachen das „Sinfonische Vorspiel" von Karl Knaak zur Uraufführung bringen.

Das Landesorchester Gau Württemberg-Hohenzollern unter Leitung von Gerhard Maasz setzte sich auch in der vergangenen Spielzeit wieder stark für zeitgenössisches Schaffen ein. Es brachte neben Strauß, Reger, Pfitzner, Busoni, Graener, Reznicek Werke von Bresgen, Erdlen, Genzmer, Gerster, Höller, Kochan, Lürman, Micheelsen, Paulsen, Spitta, Trapp, Thieme, Unger, Zilcher, Enesco, Poot u. a., zum Teil in Ur- und Erstaufführungen.

Dr. Helmuth Thierfelder und das Niedersachsenorchester Hannover beendete mit größtem Erfolg eine fünftägige Konzertreise durch Belgien. Konzerte fanden in Lüttich, Gent, Brügge und Leuwen statt.

Marta Linz hat das Violinkonzert von Alfred Irmler in Budapest aufgeführt und dirigierte anschließend u. a. als Erstaufführung die Ungarische Serenade von Carl Emil Fuchs.

Paul Höffers Klavierkonzert wird im Oktober durch Elly Ney unter Leitung von GMD. Prof. Balzer in Düsseldorf zur Uraufführung gelangen. — Die „Sinfonischen Variationen für großes Orchester" werden im September von GMD. Prof. Kasselt in Hannover uraufgeführt werden.

Das Stroß-Quartett, München, hatte in Kopenhagen einen durchschlagenden Erfolg. Außer einem öffentlichen Konzert, einem Radiokonzert und einem Konzert in der Kammermusikgesellschaft spielten die Künstler vor geladenen dänischen Gästen und der Deutschen Gesandtschaft sowie der dänischen Presse.

Staatskapellmeister Erich Kloß hat mit dem Nationalsozialistischen Sinfonieorchester soeben eine Konzertreise mit großem Erfolg beendet. Das Orchester gab unter seiner Leitung Konzerte in Aschaffenburg, Schweinfurt, Worms, Mainz, Hanau, Offenbach und in Frankfurt am Main. Es gelangten auch zeitgenössische Werke zur Aufführung, unter anderem die „Verdi-Variationen" von Heger und des Münchner Komponisten Franz Grandauer „Festliche Musik". Die sinfonischen Hauptwerke waren die 3. Sinfonie Anton Bruckners, Schuberts „Unvollendete" sowie die 5. Sinfonie von Tschaikowsky. Darüber hinaus konzertierte das Orchester in einer Reihe von Musterbetrieben, die mit den goldenen Fahnen der DAF. ausgezeichnet worden waren.

Der Komponist Helmut Meyer von Bremen starb am 13. April im Alter von 39 Jahren in einem Harzer Sanatorium. Sein Schaffen erstreckte sich auf alle Gattungen der Musik. Er lebte in Leipzig.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:

Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Franz Schenk, Berlin-Halensee

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee

Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter
Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Str. 38. Fernruf 96 37 02/03

33. Jahrgang | Juli 1941 | Heft 10

Michael Balling und seine Wagner-Gesamtausgabe

Von Willy Heß, Winterthur

Diesen Sommer jährt sich die Eröffnung des Bayreuther Bühnenfestspielhauses zum 65. Male. Und ziemlich genau 10 Jahre vor der ersten Ringaufführung in Bayreuth erblickte einer der Treuesten der Treuen unseres Meisters das Licht der Welt: Michael Balling. Balling gehörte gleich Hans Richter zu einem Typ des deutschen Dirigenten, der heute fast ausgestorben scheint: der aus dem Orchester stammende Orchesterleiter. Sein Leben mutet fast wie ein tolles Märchen an. Am 28. August 1866 zu Heidingsfeld bei Würzburg als jüngstes von sechs Geschwistern geboren, sollte er ursprünglich Schumacher werden. Seine schöne Singstimme verschaffte ihm aber eine Freistelle an der Würzburger Musikschule, und im Bratschenspiel brachte er es zu solcher Fertigkeit, daß er einen von König Ludwig II. gestifteten Preis, eine schöne Bratsche, erhielt. Nach Absolvierung der Musikschule finden wir ihn in verschiedenen Orchestern als Bratscher angestellt, so in Mainz, Darmstadt und Schwerin. In Schwerin machte er die Bekanntschaft mit dem ersten Bayreuther Mime, Carl Hill, welcher ihn in die schriftstellerischen Werke Wagners einführte. Während der Schweriner Zeit (1886—1892) erhielt er auch die erste Einladung zur Mitwirkung in Bayreuth. Welche Freude muß das jüngste Mitglied des Festspielorchesters empfunden haben, als ihn Felix Mottl in den Tristan-Proben gleich ans erste Pult setzte und ihm das Solo anvertraute!

Durch Vermittlung von Hamburger Freunden erhielt Balling die Aufforderung, nach Neuseeland zu reisen und dort eine Musikschule zu gründen. In Melbourne verschob er seine Weiterreise nach Neuseeland um zwei Tage, hatte sich aber bereits in die Liste des früher abgehenden Schiffes eingetragen. Infolge eines Sturmes ging dieses mit all seinen dreihundert Passagieren unter; Balling fand seinen eigenen Namen unter denen der Toten! Seltsam fügt oft das Schicksal des Einzelnen Los! In der kleinen Stadt Nelson begann Balling alsbald mit seiner Arbeit. Nach zwei Jahren zählte die junge Musikschule bereits 200 Schüler. Daneben wurden Chorvereine gegründet und Militärmusiker als Holzbläser ausgebildet. Als Balling nach 2½ Jahren nach Hause zurückkehrte, konnte sein Orchester bereits Haydnsche Sinfonien aufführen.

Der Neuseeländer Tätigkeit folgte zunächst eine Kunstfahrt durch England. 1896 und in den folgenden Jahren wirkte Balling in Bayreuth als Solorepetitor mit, im selben Herbst kam er als Chordirektor ans Hamburger Stadttheater, 1898 als 1. Kapellmeister nach Lübeck, dann nach Breslau und 1906 als Nachfolger Mottls nach Karlsruhe. Große Gastspiele führten ihn weit in der Welt herum. Als erster führte er die „Meistersinger" in Spanien auf. Dr. Werner Kulz, dessen Nachruf im Bayreuther Festspielführer 1927 diese Angaben in der Hauptsache entnommen sind, erzählt über das spanische Gastspiel folgende, ihm von Balling selbst erzählte hübsche Begebenheit: „Ein Benediktinerpater aus dem Kloster auf dem heiligen Berge Montserrat war bei ihm nach einer Probe erschienen und hatte gebeten, der Aufführung des Musikdramas im Orchesterraume beiwohnen zu dürfen, weil ihm der Theaterbesuch nicht erlaubt sei, er aber Wagners Musik, die er bisher nur nach der Partitur kenne und leidenschaftlich liebe, gerne einmal mit seinen leiblichen Ohren hören möchte. Und nach der Vorstellung, in der Balling die Prügelszene auf den tobenden Beifall des Publikums hatte wiederholen müssen, erschien der Mönch und überbrachte mit begeistertem

Danke eine Einladung seines Priors zum Besuche des Klosters. Und wie Balling die wundervolle romanische Kirche auf dem Montserrat betrat, tönte ihm wie aus zauberhaften Fernen, wie Poesie der Luft ein wunderbarer Knabenchor entgegen. — Ein unvergeßliches Parsifal-Erlebnis!" 1911 siedelte Balling als Nachfolger Hans Richters nach Manchester über und blieb dort bis Kriegsausbruch; die Kriegsjahre selbst verbrachte er ziemlich zurückgezogen in seinem Heim in Garmisch-Partenkirchen, 1919 kam er als Generalmusikdirektor nach Darmstadt. Am 1. September 1925 hat ein Fieber den unermüdlichen Kämpfer für die Kunst unserer großen Meister dahingerafft.

Ballings Liebe gehörte vor allem Bruckner und Wagner. Der Bayreuther Meister war der Leitstern seines Lebens. 1906 hat er den „Tristan" in Bayreuth dirigiert, seit 1906 den „Ring des Nibelungen". Schon schwerkrank zu Beginn der Festspiele 1925, hat er sich nicht vertreten lassen wollen, sondern Bayreuth die Treue gehalten. Am 17. August hatte er trotz hoher Fieber die „Götterdämmerung" dirigiert. Fünf Jahre später trug man nach der Generalprobe zu demselben Werke den Sohn des Meisters ohnmächtig aus dem Festspielhause. Auch er hatte seine letzte Lebenskraft dem Kunstwerk von Bayreuth geweiht.

Balling hat sich aber um Wagners Werke noch in anderer Weise verdient gemacht: Er gab zum ersten Male bei Breitkopf & Härtel eine Gesamtausgabe von Wagners musikalischen Werken heraus. Wagner selber hat wohl einige seiner literarischen Werke in den „Gesammelten Schriften" zusammengestellt (die fast lückenlose Vervollständigung dieser Ausgabe erfolgte nach seinem Tode), das Sammeln seiner musikalischen Schöpfungen lag ihm aber gar nicht. Lange Jahre nach seinem Tode war noch vieles ungedruckt im Wahnfriedarchive oder in sonstigen Sammlungen. Leider war Ballings Ausgabe 1925 noch nicht beendet und wurde einstweilen nicht fortgesetzt. Das bisher Erschienene bedeutet aber bereits einen außerordentlichen Gewinn nicht nur für die Wagner-Forschung, sondern für die Freunde der Kunst unseres Meisters überhaupt. Da sind zunächst Band 12—14 von Ballings Ausgabe, Wagners Jugendopern „Hochzeit", „Feen" und „Liebesverbot". Von den beiden letzteren Werken sind unterdessen auch Klavierauszüge erschienen, derjenige zu den „Feen" (im Verlage Heckel, Mannheim) allerdings mit argen Druckfehlern. Das Opernfragment „Die Hochzeit" besteht aus Introduktion, Chor und Septett. Bekanntlich hatte der junge Wagner das Textbuch auf den Rat seiner Schwester Rosalie spurlos vernichtet; die drei Musikstücke dagegen sind erhalten geblieben und bedeuten ein interessantes Dokument zur künstlerischen Entwicklung unseres Meisters.

Band 1—11 sollten die Musikdramen, vom Rienzi bis zum Parsifal, umfassen. Von diesen Bänden erschienen unter Balling lediglich der 3., 4. und 5., d. h. Tannhäuser, Lohengrin und Tristan. Ballings Lohengrin-Ausgabe bringt zum ersten Male die Partitur des Schlusses von Lohengrins Erzählung, also jener Partie, welche Wagner ausdrücklich gestrichen haben wollte. Die neue Tannhäuser-Partitur fesselt durch eine peinlich genaue Wiedergabe aller Fassungen. Wir finden also nicht nur Pariser und Dresdener Fassung, sondern auch jene Dresdener Urfassung, in welcher das Erglühen des Hörselberges im dritten Akte lediglich angedeutet ist, während das Totenglöcklein von der Wartburg den Tod Elisabeths verkündet. Diese ursprüngliche Fassung hat überraschende Feinheiten, und wer sich bei Wagner an der Tendenz, alles innere Geschehen auf der Bühne gleichsam sichtbar werden zu lassen, stößt, der würde gerade an dieser alles nur andeutenden Fassung große Freude empfinden. Außerdem gibt es noch eine Art Zwischenfassung der beiden Dresdener Schlüsse sowie eine interessante Schlagzeugskizze zur Pariser Fassung, welche beide ebenfalls mitgeteilt sind.

Am meisten interessieren naturgemäß Band 15 bis 20, welche zum ersten Male Wagners Kompositionen für den Konzertsaal vereinigen. Band 15 bringt eine Gesamtausgabe der Lieder und Gesänge. Neben den bekannten Liedern treffen wir viel Unbekanntes, worunter die Erstdrucke einiger Orchestergesänge: Allegro zur Arie des Aubry in Marschners „Vampyr", Einlage zu Blums Singspiel „Marie, Max und Michel" und Einlage zu Bellinis „Norma", — interessante Zeugen dafür, wie sehr Wagner trotz aller gegenteiligen Versicherungen seiner Dirigententätigkeit Interesse entgegenbrachte! Unter den Klavierliedern interessiert besonders der Erstdruck von sieben Kompositionen zu Goethes „Faust".

Einige Erstdrucke bringt auch der folgende Band, enthaltend Wagners Chorwerke. Die 1834 komponierte Neujahrskantate ist eigentlich keine Kantate im engeren Sinne, sondern die Musik zu einem Bühnenwerke, dem Neujahrsfestspiel des Magdeburger Regisseurs Wilhelm Schmale. Das Werk hatte damals (Neujahr 1835 in Magdeburg) einen großen Erfolg. — Auch die aus dem Jahre 1837 stammende Volkshymne „Nicolai" (Solosopran, Chor und großes Orchester) erscheint in diesem Bande als Erstdruck. Anderseits vermissen wir den „Chor der Mauren" zu Apels Schauspiel „Kolumbus", die vokalen Teile zu „König Enzio" und anderes mehr. Möglich, daß diese und weitere Werke, vor allem auch die Klavierkompositionen Wagners, den bisher noch nicht erschienenen Bänden 17 und 19 zugedacht waren. Band 18 und 20 bringen die wesentlichsten von Wagners Orchesterwerken, vor allem die C-dur-Sinfonie, Huldigungs- und Kaisermarsch, den Amerikaner-

marsch, 2 Konzertouvertüren aus der allerersten Schaffenszeit, die Trauersinfonie nach Motiven der „Euryanthe", ein interessantes Adagio für Klarinette und Streichquintett, das Siegfried-Idyll, die Faust-Ouvertüre u. a. m.

*

Nachwort des Herausgebers: Die Richard-Wagner-Gesamtausgabe ist inzwischen nicht zu Ende geführt worden. Es ist anzunehmen, daß die Wagner-Forschung inzwischen die Aufbewahrungsorte sämtlicher Handschriften des Meisters ermittelt und ihre Bearbeitung in die Wege geleitet hat. Eine Veröffentlichung hierüber fehlt jedoch bis heute. Der Biograph Glasenapp erwähnt manches Werk, das uns unbekannt ist. Auch darüber werden wahrscheinlich Untersuchungen laufen. Die Weiterführung und der baldige Abschluß der großen kritischen Ausgabe der musikalischen Schöpfungen eines der größten Deutschen sollte nicht mehr länger aufgeschoben werden. Da liegt eine jener Aufgaben der Musikwissenschaft, die unsere ganze Nation, das ganze Volk angehen.

Herbert Gerigk.

Monumentale Klaviermusik

Von Hans Hering, Düsseldorf

Ein Querschnitt durch die Entwicklung unseres öffentlichen Musiklebens der letzten Jahrzehnte zeigt eine offensichtliche Kräfteverschiebung. Die orchestralen Großveranstaltungen haben zahlenmäßig und im Spiegel der allgemeinen Aufmerksamkeit ihren Umfang gewahrt, während die Kreise der Kammermusik merklich in Rückstand geraten sind, insbesondere in der Mittelschicht der ausführenden Musikerkreise und ihres heute vielerorts fehlenden Anhangs. Wenn auch den Gründen dieser neuen Verhältnisse hier nicht weiter nachgegangen werden soll, so kann doch der eine Hinweis nicht verschwiegen werden, daß die immer weiter um sich greifende Vorliebe für berühmte und „berühmteste" Solisten schon aus rein wirtschaftlichen Antrieb eine Verlagerung der Kammermusik in die Ausmaße der großen Orchestersäle befürwortete. Dieser entscheidende Einbruch in die Traditionen der solistischen und kammermusikalischen Musikpflege war also keineswegs ausschließlich aus künstlerischer Begründung herzuleiten, um so weniger als gerade dadurch in der Folge wesentlichen Teilen einer bodenständigen, örtlich getragenen Musikkultur die Möglichkeiten ihrer Auswirkung gar zu oft geschmälert wurden. Dabei ist es für die vorwiegend wirtschaftliche Begründung durchaus kennzeichnend, daß künstlerische Bedenken gegen eine solche Umweltsverlagerung bisher meist außer acht blieben.

Besonders auf dem Gebiet der pianistischen Konzertpflege zeigt diese neue Lage ein entscheidendes Ausmaß. Zwar entzieht sich dessen Sichtbarkeit dem flüchtigen Überblick zunächst, ohne aber die tiefgreifenden Veränderungen in jedem Fall als zwangsläufige Folge zu bedingen. Zwar ist gleich von vornherein jedem Zweifel darüber zu begegnen, daß diese Umwälzung etwa eine unmittelbare Einbuße an künstlerischer Gesamtleistung bedeutete; im Gegenteil ist diese Leistungshöhe gerade mit der Ausweitung der gestellten Aufgaben ganz unvergleichlich gewachsen, zumindest in der verhältnismäßig kleinen, dafür aber um so öfter beanspruchten Führerschicht. (Allerdings bleibt dabei die Frage durchaus offen, ob sich mit diesem Wachstum der künstlerischen Leistung und des hingebenden, vielfachen Einsatzes großer Persönlichkeiten auch die Aufnahmefähigkeit und das Urteilsvermögen des Publikums entsprechend entwickelt hat.) — Eine weitere Voraussetzung für die neuen Anforderungen bildete zugleich die Entfaltung der instrumentalen Mittel; deren Verdienst erhellt am ehesten aus der Tatsache, daß aus der Steigerung der Tonfülle des Klaviers kein Nachteil für die Tonschönheit entstand. Beide Tatsachen aber, der persönliche Einsatz und das technische Mittel, erhalten ihren überzeugenden Inhalt erst aus der Entscheidung für ein Spielgut, das diesen Voraussetzungen in der räumlichen Weite der heutigen Verhältnisse erst ihren Sinn gibt.

Gerade die innere Linie der Programmgestaltung hat die stärksten Veränderungen erfahren. Ein Vergleich der heutigen Spielfolgen mit den früher üblichen Zusammenstellungen zeigt äußerlich als hervorstechendsten Zug den fast allgemeinen Verzicht auf billige, wirkungssichere Virtuosität um ihrer selbst willen. Gerade auf pianistischem Gebiet haben sich die ihrer künstlerischen Verpflichtung bewußten Verfechter eines inhaltsschweren, geistig betonten Spielgutes gegenüber den früher so zahlreichen, mit sinnlichen und akrobatischen Effekten blendenden „Tastenhyänen" in einer Weise durchgesetzt, der gegenüber auch der überwiegende Teil der Hörerschaft die Gefolgschaft nicht versagt. Die Ausschaltung jüdischen Erfolghungers und des damit verbundenen falschen „Persönlichkeitskultes" konnte diese Entscheidung nur erhärten.

Gleichwohl hat sich doch — gerade unter der Einwirkung der neuen räumlichen Größenverhältnisse — darüber hinaus der Schwerpunkt in der heute bevorzugten Werkwahl ganz entschieden auf die monumentale Klavierliteratur verlagert. Die-

ser keineswegs willkürliche Begriff für einen ganz bestimmten Kreis pianistischer Konzertwerke beherrscht heute die überwiegende Zahl der Programme. Das zeigt sich positiv ebenso an der oft unnötig wiederholenden Bevorzugung einer Werkgattung, die durch die großen, dramatisch-vollsprachigen Auseinandersetzungen der Beethoven-Sonaten wie Schumanns C-dur-Fantasie Op. 17, Schuberts Wandererfantasie, Brahms' geradezu sinfonisch-auswuchtendes Klavierwerk und auch Bachs meist von der Orgel übertragene und deren Klangfülle nachahmende Tokkaten usw. angedeutet sein mag. Wie eine negative Bestätigung wirkt dagegen der Abstand gegenüber Mozart und den spielerischen Formen des Konzertierens, die immer seltener vom Klavier aus in Erscheinung treten. Aber auch die lyrischen Bereiche der Klaviermusik treten mehr und mehr zurück. Die ursprüngliche Vielseitigkeit in der organisch gewachsenen Ausweitung der vom Klavier erfüllten Ausdrucksformen und Inhalte hat sich bis zu einer Grenze verengt, wo die Frage schließlich berechtigt erscheint, ob die Pflege der solistischen Klaviermusik im heutigen Konzertleben überhaupt noch im Kreise der Kammermusik eingeschlossen ist. Eine bejahende Antwort erscheint selbst dann zweifelhaft, wenn man den kammermusikalischen Bereich den weitesten Umfang zugesteht gegenüber der höfischen Abschnürung des 17. bis 18. Jahrhunderts wie der gesellschaftlichen Auflockerung des bürgerlichen Zeitalters. Erst recht im Vergleich mit der zeitlos idealen Form kammermusikalischer Aussprache durch das Streichquartett muß die heutige Richtung der pianistischen Zielsetzung vielmehr wie eine Projektion der solistischen Geltung in die Ordnung sinfonischer Maßstäbe erscheinen. Das Bewußtwerden dieser neuen Gegebenheit ist sicherlich durch die geltenden Übergänge der weit zurückreichenden Entwicklung erschwert, aber keinesfalls aufzuhalten.

Mit prophetischer Sehergabe bezeichnete Robert Schumann die letzte Wendestelle klavieristischer Ansprüche, denen er selbst als richtunggebender Schöpfer monumentaler Klaviermusik in seinen „Sinfonischen Etüden" einen geradezu programmatischen Titel gab. In Brahms' klavieristischem Frühwerk sah er „wunderbare Regionen sich enthüllen... Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte S i n f o n i e n." Der Ausdruck dieses dynamischen Kraftbewußtseins empfängt zweifellos aus dem jugendlich überschäumenden „Sturm und Drang" und seinem stets wiederkehrenden Durchbruch entscheidende Anregungen für die monumentalen Gestaltungsformen. Jedoch darf in dieser Quelle keineswegs der alleinige Anlaß zu dieser Ausrandung klavieristischer Ausdrucksformen gesucht werden. Gerade das späte Klavierstück Beethovens wie auch die Endpunkte der Entwicklung etwa in Regers Bach - Variationen zeigen, daß die monumentale Ausdrucksform keinesfalls mit dem grenzensprengenden Aufbegehren eines Jugendstils gleichzusetzen ist. Im Gegenteil, freskenhafte Skizzierung ist ebensowenig ein Maßstab monumentaler Struktur wie bloße klangliche Aufbauschung, die mangels eigenen Gewichtes die Hohlheit ihres Pathos nur desto offensichtlicher zutage treten läßt. Insofern hat sich auch im Urteil der Öffentlichkeit die nur zweckgerichtete Virtuosität aus dem hier bezeichneten Kreis herausgeschält und entwertet. Geradezu als Kampfansage setzt der monumentale Ausdruck und seine Formgebung das inhaltlich Bedeutende in unmittelbarer, nicht umschreibender Blockbildung gegen die Kräfte, die vorwiegend vom Spieltrieb geleitet sind und den Ablauf ihres Geschehens unter einer Fülle glitzernder, umspielender Erscheinungen sich vollziehen lassen. Insofern bildet die monumentale Diktion den polaren Gegensatz zu der Kunstform des Kolorismus, dessen stilistische Grundhaltung ja keineswegs auf die Zeit der Gründerjahre beschränkt bleibt, vielmehr immer wieder wirkhaft durchbricht. Die Weite des Abstandes zwischen Monumentalität und Kolorismus — diese Bezeichnung mag hier trotz aller Unzulänglichkeit als eine Umschreibung des Gegenlagers hingenommen werden — zeigt sich nirgends deutlicher als im Klavierwerk Chopins, dessen „Spiel"drang nur einmal von rein monumentalem Ausdruck gehemmt wird, und zwar gerade in seinem kürzesten Klavierstück, den 13 Takten des Prélude in c-moll.

Eine stoffliche Abgrenzung des Begriffes der Monumentalität muß angesichts der Unermeßlichkeit seiner Inhalte unmöglich scheinen und zu der Bescheidung veranlassen, die Umrisse seines Gestaltwillens anzudeuten. Dem Weittragenden der klanglichen Gebärde, dem Weitgerichteten, Großräumigen der monumentalen Klavierkunst muß eine innere Größe zugrunde liegen, die aus sich selbst geradlinig aufwuchtet. Ihr in sich fertiges Überragen bedarf keiner weiteren Entwicklung ihres Wachstums, ihr kantiges Profil bricht vielmehr unmittelbar durch. Der zeitliche Ablauf ist weder von dem Grad der inneren Aufwühlung noch Erregtheit abhängig, sondern er empfängt die ganze Wucht seiner Erscheinung aus der unabdingbaren Härte des unmittelbaren, darin aber desto eindrucksvolleren Auftretens. Abseits aller lyrischen oder kontemplativen Ausspinnung und Auflockerung des Gefüges strafft sich alles Gestaltmäßige zu einer rhythmischen Prägnanz, die nur durch völlige Unterordnung unter ihr Gesetz beherrscht werden kann.

Die geschichtliche Herleitung der klavieristischen Monumentalität erweist, daß sie keinem besonderen Zeitstil verhaftet ist. In der barocken Kla-

viersprache Bachs bereits zu voller Höhe entfaltet — besondere Beispiele bieten die Fantasie c-moll, Fantasie und Fuge a-moll, Tokkata g-moll, Suite g-moll (englisch), aus dem Wohltemperierten Klavier etwa Fuge cis-moll und Präludium B-dur —, findet sie, selbst bei Mozart (Fantasie c-moll), in der Klassik vor allem bei Beethoven ihre vielleicht höchste Ausgestaltung. Aber auch die Romantik stellt ihre großen Werke dieser Art in bewußten Gegensatz zu der stillen Welt ihrer Klavierlyrik. Nach der Umbiegung in die Virtuosität durch Liszt und seinen Kreis findet das Monumentale dann bei Brahms und schließlich bei Reger seine letzte Steigerung in der Zusammenballung bis schier über die Grenzen klavieristischer Möglichkeiten hinaus. Noch über die Anforderungen der Klavierkonzerte türmt sich die fast unklavieristische Hypertrophie in der krönenden Schlußfuge von Regers Bach-Variationen, in die das Ausgangsthema einmündet. Hier wird von der Wiedergabe die Bewältigung eines geradezu orchestralen Gesamtorganismus verlangt. Der äußerlich unübersteigbaren Aufschüttung von Klangmassen in dieser Apotheose entspricht ihre innere Gliederung in der Fülle geistiger Einheiten als eine letzte, turmhaft aufragende Potenz. — Aus der gleichen Anlage erwächst dann auch die Doppelung des instrumentalen Mittels in der an sich begreiflich seltenen zweiklavierigen Literatur. Gerade bei Reger wieder stellt sie die beiden Spieler antipodisch einander gegenüber, während sie etwa in den Variationen Schumanns sich nur klanglich begleitend oder im Wechselspiel ergänzen.

Wesentliche Stationen im Ausbau der monumentalen Entwicklung bilden schließlich auch die Klavierkonzerte, vor allem seit der zielgebenden Prägung dieses Begriffes durch Beethoven, der das Klavier weniger solistisch hervortreten läßt, als daß es in den wiederum durchaus sinfonischen Rahmen eingeordnet bleibt. Die gebräuchliche Bezeichnung dieser Werkformung als „Orchesterkonzert mit obligatem Soloklavier" trifft insbesondere für die Brahmsschen Konzerte zu, um dann schließlich in Regers Op. 114 Ausmaße zu gewinnen, die die Grenze ebenso überschreiten wie seine Bach-Variationen. Ein Beispiel jüngster Zeit für diese Haltung bietet auch Furtwänglers Klavierkonzert, bei dem sich das titanische Aufragen des Klavierpartes räumlich wie zeitlich ganz hinter der Wucht der weit ausladenden Orchestersprache verliert.

Das Grundsätzlich-Gemeinsame der monumentalen Gestaltungsform ist also letzten Endes nicht geschichtlich gebunden. Seit die Klaviermusik nach Überwindung aller Lehnerscheinungen ihres allmählichen Hervortretens zu ihrer Eigengesetzlichkeit durchdrang, zeigt die monumentale Ausdrucksweise eine weitgehende innere Übereinstimmung trotz aller epochalen Stilunterschiede. Daß endlich die heutige Zeit diesem Bereich gegenüber eine besonders dankbare Aufnahmebereitschaft zeigt, ist zunächst bedingt durch den geistigen Kraftstrom neuen Werdens, der mit verzehrender Glut alle Lebensvorgänge unserer Generation durchpulst. Hat auf schöpferischer Seite bisher nur die Architektur und mit ihr die Plastik den gemäßen Ausdruck gefunden, so ist es doch nur zu natürlich, daß auch in anderen Künsten die Werte obenan stehen, die von der gleichen Willenshaltung Zeugnis ablegen.

Diesem allgemeinen Gesetz der Zeit ist erst recht der öffentliche Raum unserer Musikpflege verpflichtet. Die Ausweitung des früheren Konzertpublikums in die heutigen Kreise der völkischkulturellen Gemeinschaftsformung[1]) konnte die vorliegende Entwicklung pianistischen Konzertierens nur fördern. Letzten Endes aber gebieten diese Umformungen nicht nur eine stoffliche Anerkennung, wie sie in der Pflege und Bedeutung des monumentalen Klavierwerkes aufgezeigt wurde, sondern erfordern darüber hinaus als letzte, wesentlichste Voraussetzung auch einen neuen Darstellungsstil. Gerade für die innere und äußere Entfaltung der weiträumigen Resonanz werden in der klavieristischen Darstellung Mittel vordringlich, die im früheren Umkreis nicht oder nur in Ausnahmen anzuwenden waren. Es wäre ein Irrtum anzunehmen, daß lediglich eine Klangverstärkung genüge, um dieser neuen Lage zu entsprechen. Weit darüber hinaus beugen sich altverbriefte Rechte früherer „Interpretatoren"-Gesinnung dem neuen Gesetz.

So treten die hauptsächlich im vorigen Jahrhundert geschaffene Farbenfreudigkeit der Tongebung und die Vorliebe für „detaillierte Nuancen" hinter Grundzügen der Wiedergabe zurück, die vor allem durch die Herausarbeitung des plastischen Profils ihrer neuen Aufgabe zu entsprechen suchen. Subjektive Freizügigkeit in dynamischer und agogischer Ausgestaltung verliert ihre Vorrechte in dem gleichen Maße, wie die geforderte Kraftfülle sich in der Betonung kantiger, scharf umrissener Schwerpunkte durchzusetzen hat. Die aufrüttelnde Akzentuierung gebietet letzte, völlige Unterordnung unter das rhythmische Gesetz und schaltet jede Abweichung von der Klarheit des linearen Gefüges aus persönlicher Nachgiebigkeit aus. So erwächst heute die Spannung und Erlebniskraft der nachformenden Werkgestaltung nicht mehr ausschließlich aus der dem Melos entlehnten „Modifikation" des Tempos, die R. Wagner für den Darstellungsstil seiner Zeit gefordert hatte, sondern aus einer dieser übergeordneten Ökonomie der Kräfte, die die allzu weiche Ausbiegung der Kurven meidet. Gewiß schmälert diese stren-

[1]) Vgl. den Aufsatz d. Verf. im Märzheft des Jahrganges 1940: Der musikalische Vortrag.

gere Straffung den Anteil der „persönlichen Auffassung", aber das wird nur bedauern, wer die persönliche Eitelkeit nicht dem Dienst am Werk und dem Gesetz der Zeit zu opfern vermag. Die oft verwirrende Fülle vielfältiger Buntheit und Teilgliederung löst sich nun in der zusammenfassenden Gestalt der Ganzheit, des Einfachen. Wo die Persönlichkeit diesem Ziel dient, wo sie dieses Einfache überzeugend darzustellen vermag, erfüllt sich das Lebensgesetz unserer neuen Kunstgestaltung und des Einsatzes, den sie fordert, am glücklichsten. So schließt sich aus Werkwahl, Werknachgestaltung und erlebender Gemeinschaft in harmonischer, gegenseitiger Abstimmung der Kreis. Aber dieser Kreis ist gegenüber früher enger geworden. Die ursprüngliche stoffliche Universalität der Klaviermusik ist in dem aufgezeigten Kraftfeld nur zu einem Teil berücksichtigt. Wo bleibt die lyrische Provinz, wo leben Impromtu, Intermezzo und all die vielen reichen, gerade dem Klavier eigenen Kleinformen? Erst von dieser Gesamtfrage aus zeigt sich die eigentliche Problematik, die der Durchbruch der monumentalen Klaviermusik und der nur ihr entsprechenden Formen bedeutete. Der Einwand, daß der Welt der „Träumereien am Kamin" in unserer heutigen Lebensgestaltung kein Platz mehr zukomme, ist zu dumm, als daß sich die Mühe der Widerlegung lohnte. Neben den aufrüttelnden Akzenten an die größere Gemeinschaft stehen gerade auch heute noch mit durchaus gleichem Anspruch die Bezirke der Einkehr, der stillen Besonnenheit, deren schlichte Wiedergabe ihren Reichtum erst recht unter Verzicht auf den früher zerfließenden Gefühlsüberschwang zu bekunden vermag. Aber ihre Anlage ist zu fein, ihr Klang zu dünn, als daß er die großen Räume zu erfüllen vermöchte. Ein Wiegenlied-Intermezzo von Brahms (Op. 117,1) verbietet aus sich eine weit ausstrahlende Klangfülle und muß sich dort verlieren, wo trotzdem seine eigentliche Struktur in der Darstellung für den großen Saal gewahrt bleibt. Hier zeigen sich Grenzen, deren Einhaltung eine wesentliche Aufgabe für die Träger unseres heutigen pianistischen Konzertlebens bildet. Jedes Außerachtlassen dieser durch die Verhältnisse bedingten Einschränkungen muß notwendig in ursächliche Widersprüche verwickeln, deren Auswirkung dann letzten Endes das Werk wie auch seine Erlebniskraft auf das ernsthafteste bedroht.

Diese Einsicht erstreckt sich nicht ausschließlich auf die pianistischen Konzertverhältnisse, obwohl hier in Anbetracht der stofflichen Vielseitigkeit der Klaviermusik die Problematik besonders beispielhaft wirkt. Auch im Umkreis der Kammermusik schlechthin, von den Veranstaltungen des Kammerorchesters bis in den Liederabend, zeigen sich die gleichen Fragen noch oft unbeantwortet. Nichts wäre jedoch falscher, als aus dieser Erkenntnis die Notwendigkeit einer allgemeinen Rückkehr zu früheren Gewohnheiten zu folgern. Am wenigsten in der Kunst läßt sich heute das Rad der Zeit zurückdrehen. Lediglich zur Besinnung und Klarstellung unserer heutigen Aufgabe und ihrer sachlichen wie kunstverantwortlichen Rechtfertigung beizutragen, sollen die vorliegenden Anregungen dienen.

Wenn darüber hinaus die früher fehlenden, mit der Lenkung der Kulturpflege betreuten Stellen kraft ihres organisatorischen Einflusses jene anfangs gezeigte Lücke zu füllen vermögen, so wäre damit sicherlich die Grundlage eines Erfolges gewährleistet, dem weite Kreise der Öffentlichkeit wie auch viele zum Dienst am Werk bereiten Musiker durch besondere Hingabe danken würden. Der Einbau dieser Mittelschicht wird letzten Endes dann auch der Gefahr begegnen, die Höhenlinie der monumentalen Klaviermusik jedem Maßstab zu entziehen.

Fidelio-Aufführungen und große Leonoren-Ouvertüre

Von Rudolf Hartmann, Altenburg

Innerhalb der Totalität eines Kunstwerkes zeigt sich die Wertgeltung des einzelnen Teilgebildes vorwiegend durch die Stellung bedingt, die es neben den anderen Erscheinungsformen kunstschöpferischen Willens einnimmt. Sie ist also eine Angelegenheit mehr relativer als absoluter Wertung. Bei der kritischen Durchleuchtung eines Gesamtkunstwerkes unter diesem Gesichtswinkel kann es daher geschehen, daß sich eine Einzelheit ganz offensichtlich als bedauerliches Minus ausweist, trotzdem sie vielleicht, auf sich selbst gestellt, durchaus als ein Pluswert angesprochen zu werden verdient.

Bedauerlicherweise ist man durch einen nahezu unausrottbar scheinenden Irrtum gezwungen, selbst einem Meisterwerk wie Beethovens großer Leonoren-Ouvertüre gegenüber eine derart gerichtete Betrachtung anstellen zu müssen. Es erübrigt sich fast, erst noch besonders zu betonen, daß es angesichts der Ewigkeitswerte dieser Meisterschöpfung nur eine verlorene Liebesmühe bedeuten könnte, wenn man versuchen wollte, dieses von reinster Schönheit durchglühte, von flammender Offenbarungskraft durchpulste Denkmal des Klassizismus durch die neben ihm völlig unzureichende Darstellungskraft des Schriftwortes bis in seine ureigensten Wesenheiten erschöpfend zu beantworten.

Wesentlich anders jedoch muß man der Leonoren-Ouvertüre gegenüberstehen, wenn man sie als

eine Teileinheit dem Organismus der Oper „Fidelio" eingegliedert findet. Durch diesen Brauch, der im Jahre 1841 zum ersten Male durch Otto Nicolai an der Hofoper zu Wien zur Tat gemacht wurde, muß sich unsere Wertung stark zuungunsten der eigenwillig übernommenen Ouvertüre verschieben, die durch den letzten Willen ihres Schöpfers, dem man sich in aktiver Pietät doch dienstbar machen sollte, bei der endgültigen Formgebung der Oper „Fidelio" dem Gefüge dieses Kunstwerkes entlöst und durch die Fidelio-Ouvertüre in E-dur ersetzt wurde.

Es mag in einzelnen Fällen zugegeben werden, daß man sich vielleicht tatsächlich von dem Gefühl eines wirklichen Idealismus und einer bis in die Funktionen des Willens hinüberdrängenden Begeisterung für diese unvergleichliche Tondichtung leiten läßt, sie auch im Operntheater zu lebendigem Dasein zu erwecken. Mindestens ebenso oft wird es aber wohl lediglich der kalte Egoismus des Kapellmeisters sein, der dieses überaus dankbare Orchesterstück nur um seiner lieben eigenen Person willen an einer Stelle seine Auferstehung feiern läßt, wo es an seiner Schönheit notgedrungen durch die Hemmungen einbüßen muß, die aus seiner unberechtigten und nachträglich erzwungenen Stellung resultieren müssen.

Die Verschmelzung der großen Leonoren-Ouvertüre mit der Oper „Fidelio" darf niemals eine Frage rein musikalischer Wertung sein, sondern wäre allein in einer mehr dramaturgischen Prüfung zu begründen. Daß aber die dichterische Idee der Oper in ihrer sinnfälligen, körperhaften Darstellung die Leonoren-Ouvertüre an keiner Stelle ihrer szenischen Verlaufslinie wirklich fordert, beweist sich aufs schlagendste durch die Verwirrung in der praktischen Beantwortung der Frage, wo die Leonoren-Ouvertüre denn am besten in den Verlauf der Handlung einzubauen sei.

Für die Beantwortung dieser offenen Frage stehen, wenn man von dem lächerlichen Versuch Hans von Bülows ganz absehen will, der die Ouvertüre erst nach Schluß der Opernaufführung zur Darbietung brachte, drei Möglichkeiten offen.

Nicolai glaubte die beste Lösung damit gefunden zu haben, daß er die Leonoren-Ouvertüre dem Beginn des zweiten Aktes voranstellte. Wenngleich es auch als ein recht sonderbares Beginnen anmuten will, den letzten Akt ebenso wie bereits den ersten durch eine besondere Ouvertüre einzuleiten, so ist aber dieser Weg wenigstens noch immer derart, daß er zum mindesten der Ouvertüre an sich nichts von ihrem Werte nimmt und ihre rechte Bewußtwerdung garantiert, falls sich die grundbedingenden Voraussetzungen erfüllt finden, die sie in jedem Falle ihrer Verlebendigung aus sich heraus erhebt. Denn schließlich ist mit dem Ende des ersten Aktes die dramatische Verlaufslinie sowieso unterbrochen und damit die Einstellung des Zuschauers dem Drama gegenüber etwas gelockert worden. Weiterhin ist durch die Ernüchterung, die mit der durch tosenden Beifall eingeleiteten Pause notgedrungen eintreten muß, die während des ersten Aktes gewonnene an den Stoff gebundene Stimmung einer mehr von der Materie gelösten, indifferenten Gefühlsspannung gewichen. Und endlich gibt auch die Zwischenaktspause wieder Gelegenheit genug, um neue Aufnahmeenergien zu sammeln und damit ein gefühlsbetontes Genießen oder gar programmatisches Ausdeuten eines so ausgedehnten Orchesterwerkes an dieser Stelle noch zu ermöglichen.

Nur darf bei Gewinnung einer grundsätzlichen Einstellung gegenüber dieser Manier keinen Augenblick vergessen werden, daß das Publikum vor allem um des musikalisch zugeeigneten Dramas willen im Operntheater ist, und daß die Hinzunahme der Leonoren-Ouvertüre nur dann zu rechtfertigen wäre, wenn sie sich harmonisch dem Gefüge des musikalischen Baues einfügen und in selbstlosem Dienste der das Ganze tragenden Idee helfend unterordnen wollte.

Aber eben nach dieser Richtung hin betrachtet, erweist sich die Aufnahme der großen Leonoren-Ouvertüre als ein großer Irrtum. Denn nach Beginn des bühnenbildlichen Lebens handelt es sich in erster Linie um die dramatische Dichtung und die mit ihr zur organischen Einheit verschmolzene Musik. Darum ist im Verlaufe der „Fidelio"-Vorstellung die Einleitung der Kerkerszene bei weitem wichtiger als die nachträglich hereingezwängte dritte Leonoren-Ouvertüre. Ein großer Schaden erwächst aus dieser direkten Benachbarung der beiden Musiken vor allem der ersteren. Und ihre stimmungschaffende Kraft, die berufen ist, den Kunstfreund in das kalte Grauen der Kerkernacht zu tragen, wird durch die Einbeziehung der Leonoren-Ouvertüre auffällig gelähmt. Der strahlende Schluß der Ouvertüre und die trübe Klage der f-moll-Einleitung stehen als zwei völlig wesensfremde Werte nebeneinander, sie berühren sich wie die Glieder einer Subtraktionsaufgabe und heben sich in ihrer wechselseitigen Wirkung auf. Am schwersten leidet an dieser Beiordnung natürlich das an zweiter Stelle ins Bewußtsein tretende Stück, in diesem Falle also gerade dasjenige, das um der dramaturgischen Linienführung und um ihres Stimmungstones willen geschaffen wurde und allein aus dieser Bestimmung heraus durch seinen Schöpfer die ihm eigene Prägung erhielt. Diese kann ohne Frage nur dann zum rechten Miterleben führen, wenn sie nicht an der Konkurrenz eines vorausgegangenen Wesensgegensätzlichen

verwässern und verblassen mußte. Das sollten sich alle diejenigen vor Augen halten, die um einer Konzerteinlage willen, die an dieser Stelle überhaupt keine Daseinsberechtigung hat, eine der am schärfsten gezeichneten Partien des Werkes ihrer bezwingenden Wirkung zu berauben bereit sind.

Eine andere Möglichkeit, die nicht ganz im gleichen Maße verderblich erscheint, besteht darin, unter völliger Auslassung der „Fidelio"-Ouvertüre die Oper mit der großen Leonoren-Ouvertüre einzuleiten. In diesem Falle bleibt die Leonoren-Ouvertüre wenigstens das, was sie von allem Anfang herein sein wollte: Ouvertüre! Zudem begegnet sie am Beginn der „Fidelio"-Aufführung noch der völlig unverbrauchten Aufnahmefähigkeit des Publikums und bildet eine Brücke, die den Theaterbesucher zwanglos in die Stimmungswelt und den Ideenkreis der Dichtung einführt. Sie bespiegelt dabei, wie es ein Ideal der alten Ouvertüre war, in großliniger, aller Materie enthobener Weise den Grundgedanken des Dramas und steigert sich zu dem Jauchzen eines befreienden Aufschwunges, der den Jubel des Erlöstseins, die Erfüllung des dichterisch gestalteten Ethos offenbart.

Zweifellos aber war es gerade dieser schwere Charakter der dritten Leonoren-Ouvertüre, ihr Auftrieb ins Gigantische, der Beethoven bei der letzten Überarbeitung seines Werkes veranlaßte, sie durch die als Kunstwerk von ihm selbst als weniger groß erkannte „Fidelio"-Ouvertüre zu ersetzen. Die wahre Größe und reine Künstlerschaft Beethovens liegt eben nicht zum letzten mit darin, daß er in strenger Selbstkritik unter dem Zwange seines künstlerischen Gewissens einer inneren Harmonie und einheitlichen Ausprägung seines Werkes selbst Wesenszüge von größtem absolutem Werte zum Opfer brachte. Und er hatte nur zu gut erkannt, wie ernüchternd der jähe Sturz aus dem unirdischen Jubel jauchzender Erlöstseinsbewußtheit am Schlusse der Leonoren-Ouvertüre herab in den flacheren Ton der Opera buffa wirken mußte, durch den nach dem Heben des Vorhanges die kleinen Seelen Jaquinos und Marzellines von der kleinbürgerlichen Enge künden, die ihre ganze Welt ist. Und im Erkennen dieses störenden Widerspruchs zwischen zwei sich unmittelbar berührenden Teilen seines Kunstwerkes beugte er sich selbstlos dem Gebot der dramatischen Muse und zog jene Folgerung, die eine endgültige Lösung der Ouvertürenfrage brachte und zwischen der Ouvertüre und dem Beginn des bühnenbildlichen Lebens erst den harmonischen Ausgleich zu geben vermochte.

Sonderbarerweise ist *unsere* Zeit an eine Eingliederung der Leonoren-Ouvertüre gewöhnt worden, die als am wenigsten erträglich erscheinen muß. Man begegnet ihr zumeist *zwischen der Kerker- und Ministerszene* des zweiten Aktes und damit an einer Stelle, wo sie als ein störender Fremdkörper ganz offensichtlich die einheitliche Architektonik des Kunstwerkes verzerren, zerbrechen muß.

Die Darbietung der Leonoren-Ouvertüre an diesem Ort ist nicht nur für das Drama an sich vom Übel, sie unterbindet sogar die rechte Auswirkung der Ouvertüre selbst, indem sie den Zuhörer zwingt, sich nach etwa zweistündiger Berührung mit der Oper „Fidelio" noch mit einer rein instrumentalen Schöpfung von der räumlichen Breite und geistigen Tiefe der Leonoren-Ouvertüre auseinanderzusetzen. Das muß als ein Zwang erscheinen, der der rezeptiven Energie des Kunstfreundes eine Arbeit zumutet, die an dieser Stelle nicht mehr bis ins letzte zu bewältigen ist, besonders darum, weil sie den Zuhörer zu einer völlig andern geistigen Einstellung dem Kunstwerk gegenüber zwingt. Während der voraufgegangenen Bilder war dieser gewöhnt worden, die Musik nur als klingende Parallele, als tonhafte Vermittelung der sich gleichzeitig abspinnenden Handlung hinzunehmen. Und nun muß er seine Assimilationsenergien daraufhin umschalten, ohne den Schlüssel eines parallelen szenischen Geschehens eine Musik, die hier in absoluter Form als Selbstzweck auftritt, in ihren Schönheits- und Bekenntniswerten auszudeuten.

Noch größeren Schaden als die Leonoren-Ouvertüre selbst erleidet aber das in die höchste Steigerung geführte Drama, an dessen Kulminationspunkt man mit ruckhafter Plötzlichkeit das Operntheater in einen Konzertsaal verwandelt und damit das seiner Erfüllung entgegendrängende dramatische Geschehen durch die Willkür einer gänzlich unberechtigten Fermate verschleppt. Auf diese Weise nimmt man immer der Schlußszene ein gutes Teil ihrer unmittelbaren Wirkung, die schon etwas vom Geiste der neunten Sinfonie gestrafft erscheint und nur dann voll und ganz in ihren Bann zwingen kann, wenn die dramatische Linie ihre stetige Bewegung beibehält und den Beschauer unbehindert der Endlösung der dichterischen Idee entgegenträgt.

Und was ist der Gewinn für das Opfer, daß man dort, wo alles zum raschen Abschluß drängt, die zwei letzten, zeitlich doch direkt ineinanderfließenden Szenen weiter auseinanderrückt als sie es in Wirklichkeit sind. Man erlebt erst in rein konzertanter Form eine Wiederholung des bereits Geschauten und dann gleicherweise den beglückenden Ausgang, den übrigens jedermann bereits selbst fühlte und ahnte, und der dann nach Schluß der Ouvertüre nur noch seine bühnliche Bestätigung finden soll. Das Drama, um das es sich doch in allererster Linie handelt, erleidet damit einen beträchtlichen Schaden und die große Leonoren-Ouvertüre erscheint dabei als

Zerstörerin einer gesunden Ökonomie und einer geradlinigen Dramaturgie des musikalisch-dramatischen Kunstwerkes in einer Rolle, für die sie jedem rechten Bewunderer Beethovenscher Kunst doch wahrlich zu schade sein sollte.
Darum kann für den fein empfindenden Kunstfreund und den pietätvollen Vermittler Beethovenscher Kunst die Forderung nur lauten: Heraus mit der dritten Leonoren-Ouvertüre aus der Oper „Fidelio", in der sie durchaus fehl am Ort erscheinen muß und in der sie nicht ganz die reiche Fülle unirdischer Schönheit ausstrahlen kann, die ihr tatsächlich innewohnt. Eine solche Ablehnung wurzelt durchaus nicht in einer Verkennung ihres Wertes, die dem Werke um jeden Preis ausweichen will. Sie entspringt vielmehr gerade einem Gefühl der reinsten Liebe und schrankenlosen Bewunderung, das uns diesem Bekenntnis eines großen Unsterblichen nur dort begegnen lassen will, wo es ohne die in seiner unnatürlichen, erzwungenen Stellung bedingten Behinderung voll und ganz das reine Kunstwerk sein kann, das die segnende Hand seines Schöpfers der Menschheit schenkte: im Konzertsaal!
Nur dahin gehört jetzt die Leonoren-Ouvertüre, da es ja keine Oper gleichen Namens mehr gibt. Dort allein ist ihr die höchste Wirkung möglich und erst im Konzertsaal hat sie die Stätte gefunden, die für uns die einzig mögliche sein sollte und an der sich die Menschen in ehrlicher Freude immer und gern zu ihr bekennen dürften.

Zelter über die Singakademie

Mitgeteilt von Herbert Gerigk, Berlin

Am 24. Mai jährte sich der Gründungstag der Singakademie zu Berlin zum 150. Male. In würdiger Form beging man den Festtag der Vereinigung, die nicht nur ein wichtiges Stück Berliner Musikgeschichte darstellt, sondern aus der mehrfach entscheidende Anregungen für das deutsche Musikleben überhaupt ergangen sind. Es dürfte eine einzigartige Erscheinung sein, daß die Singakademie im Laufe von 150 Jahren nur fünf künstlerische Vorstände gehabt hat. Der Begründer, Karl Fr. Chr. Fasch, gab der jungen Chorrunde Richtung und künstlerische Ziele. Karl Friedrich Zelter, sein Nachfolger (von 1800—1832), trat bereits im Gründungsjahre 1791 als Schüler Faschs ein.
Zelter ist der Nachwelt in erster Linie als der Korrespondenzpartner Goethes bekannt. Seine klare Art, Musik und musikalische Zustände zu schildern und zu beurteilen, hat bei Goethe (wie übrigens auch bei Schiller) starken Eindruck gemacht, und die beiden waren in zunehmendem Grade freundschaftlich verbunden. Neben Zelters bis auf den heutigen Tag wirksamen musikerzieherischen Planungen hat ihn besonders die von ihm veranlaßte Bach-Pflege (die fälschlich zeitweise dem Juden Mendelssohn angedichtet wurde, der nichts damit zu tun hatte) in höherem Grade in der Musikgeschichte weiterleben lassen als seine eigenen Kompositionen.
In der Bibliothek des Pariser Konservatoriums befindet sich ein überaus interessanter, bisher nicht bekannter Brief Zelters an einen unbekannten Empfänger, in dem er die Aufgaben seiner Singakademie im sechsten Jahre seines verantwortlichen Wirkens umreißt. In der Zählung der Jahre des Bestehens unterläuft Zelter ein Rechenfehler, da er statt 14 von 16 Jahren spricht (und 14 Jahre gehörte er selbst der Singakademie an).
Ein eigenartiger Zufall hat gerade jenen Brief in die Pariser Sammlung gelangen lassen, der „die Singschule des Conservatoriums" empfiehlt, der berühmten Musikhochschule Frankreichs, die sich in demselben Gebäude wie die Bibliothek befindet. Der Brief Zelters lautet:

Berlin 3. März 1805

Verehrter Herr,

Auf Ihr vertrauendes Schreiben vom 26. Febr. möchte ich Ihnen gern recht befriedigend antworten, wenn eine briefliche Antwort auf Ihre Fragen und Wünsche nicht in eine Abhandlung übergehen müßte, die zu verfassen ich noch gar nicht unternommen habe; wozu es mir jetzt durchaus an Muße fehlt und daß ich Ihnen nur alles sage, wozu ich mich selber noch nicht reif fühle.
Was Ihnen gefällige und entzückte Freunde unserer Singakademie gesagt und gerühmt haben, kann wahre Empfindung des Herzens gewesen sein; auch ist es unser aller eifriger Wunsch und Wille das Gute und Rechte hervorzubringen, wie ich denn sagen darf, daß es auch dann und wann wohl gelingt; allein wenn sie ein Mann sind, der mit unserer Kunst vertraut genug ist um nicht gleich das frische Auflodern gerührter Gemüther für baar und gediegen zu nehmen, so werden Sie leicht einsehen, daß eine Societaet von zwey Hundert meistentheils jungen Personen, die fast alle nicht können was man singen nennt, mit Güte und Schonung beurtheilt und mit großer Mäßigung gelobt sein wollen, wenn ihr Bestreben welches seit sechszehn Jahren ununterbrochen fortgedauert hat auch künftig erfreulich bleiben soll. Diese sechszehn fortdauernden Jahre, in welchen wir uns wöchentlich zwey mahl zwey Stunden versammeln um die geistlichen Musiken alter und neuerer Komponisten zu üben, sind es nun eigent-

lich, was uns dahin gebracht hat wo wir jetzt stehen um weiter fortzuschreiten. Wir haben uns keines Lehrbuchs bedienen können, weil sich uns für unsern Zweck keins entdecken wollte. Ich selbst habe von meinen Schülern gelernt was ich sie gelehrt habe und noch lehre; Ich habe die Lehrbücher des Tosi und Hiller zu Rathe gezogen und endlich habe ich durch meinen Eifer für die gute Sache, der ganzen Sozietaet selbst der Beispiel gegeben: daß man nur erndten kann wo man gesaet hat; daß man nur geliebt wird wo wo man liebt und daß durch redlichen Ernst und innere Beschauung der Kunst auch noch in unsern Tagen möglich ist wodurch unsere großen Väter Meister waren und Helden.
Wenn Ihnen das hier gesagte, sehr natürlich, viel zu allgemein scheinen muß, so setze ich hinzu: daß alles Specielle von der Art ist, daß Sie selbst in Berlin sein müßten um sich gründlich von dem Wesen einer Sache zu unterrichten über die ich viele Stunden Lang reden müßte um Ihnen kenntlich zu machen was wir haben und wonach wir streben. Es ist bey uns die erste Regel nichts zu singen als heilige Musik. Wir schämen uns deswegen nicht, die ältesten Musiken aus dem 15, 16 und 17 Jahrhunderte zu üben; und das Neue aus dem 18 Jahrhunderte, worinn die Leo, Durante, Bach, Hasse, Stölzel, Lotti, Graun, Telemann, Haendel, Caldara, Fasch, Carapella, Marcello, Rosenmüller etc geblühet haben, ziehen wir als feinere Gerichte an unsere Tafel, wozu wir dann und wann auch mahl Gäste einladen! Die Zweite Regel ist: nichts zu singen, was nicht expreß für lauter Singstimmen (ohne Instrumentalmusik) komponiert oder mit Fleiß eingerichtet ist. Die Dritte Regel ist: daß wir einen ganz abgeschiedenen von aller übrigen hier befindlichen Musik entfernten Kunstkreis ausmachen, der sich ganz allein auf den Gesang und die Ausbildung der menschlichen Stimme beschränkt.
Unter den Lehrbüchern neuerer Zeit kann ich Ihnen die Singschule des Conservatoriums zu Paris vorschlagen, worin zwar wenig Neues befindlich und die Wahl der Gesangstücke nicht durchaus nach meinem Sinne ist, jedoch enthält es die wichtigsten Lehren der besten italienischen Sangmeister, deren Lehrart man auf Glauben nehmen kann, weil sie auf die Natur und Organisation der menschl. Stimme und auf eine so große Kunst in der Musik beruhen wie sie jetzt nicht mehr vorhanden ist. Ein Lehrbuch, einen großen Chor zu bilden um große Effekte hervorzubringen habe ich bis jetzt vergebens gesucht.
Können Sie, verehrter Herr, sich abmüßigen um nach Berlin zu kommen und sich selbst, so gut ich es verstehe, von mir über die Dinge referieren zu lassen; so soll es an meinem guten Willen nicht fehlen, Ihnen alles zu sagen was ich weis und was sich will mittheilen lassen.

Zelter

Berlin 3. März 1805

Georg Schumann als Pädagoge und Mensch

Von Erich Schütze, Berlin

Seit 1900 liegen die Geschicke der Berliner Singakademie in der Hand Georg Schumanns, der mit ebensoviel Energie wie künstlerischem Können den Ruf des Chores festigte und der auch immer wieder neue Aufgaben einbezog. Über seine künstlerische Persönlichkeit äußerte sich Dr. Friedrich Welter in unserer Zeitschrift im Oktober 1936 anläßlich des 70. Geburtstages Schumanns. Jetzt entwirft ein anderer seiner Schüler ein Bild des Pädagogen und Menschen Schumann.

Die Schriftleitung.

Als es galt, Georg Schumann vor 15 Jahren zum 60. Geburtstag eine besondere Ehrung darzubringen, wollten auch wir, seine damaligen Kompositionsschüler, nicht fehlen. Einzelne von uns waren vorher zufällig — beim Kommen und Gehen zu den Einzelunterweisungen in der Lichterfelder Villa oder im Akademiegebäude am Pariser Platz — miteinander bekannt geworden. Jetzt, da wir uns zu einer geschlossenen Gruppe zusammenfanden, hörten wir, daß wir aus den verschiedensten Lagern kamen: Kapellmeister, Musikwissenschaftler, Schulmusiker, Organisten, Pianisten. Es erfüllte uns alle mit einem gewissen Stolz, zu den „Auserwählten" der Kompositionsmeisterklasse eines so hochgeschätzten und überragenden Lehrers zu gehören, zumal wir alle ihn wirklich aufrichtig verehrten und bewunderten. Wir beschlossen, ihm beim Festakt in der Singakademie eine künstlerische Dankadresse zu überreichen und konnten dann erleben, wie der Meister diesen Dank sichtlich überrascht und herzlich erfreut entgegennahm.
Unsere Verehrung ist auch späterhin immer die gleiche geblieben. Wir wissen, welch reichen Gewinn uns der Unterricht bei Georg Schumann eintrug. Er nahm sein Lehramt neben den vielen anderen Aufgaben seines eigentlichen Berufs durchaus ernst und sah vor allem in der gründlichen Beherrschung alles Handwerklichen und Satztechnischen die unerläßliche Vorbedingung für

ein selbständiges, freies Schaffen. Deshalb mußten seine Schüler ihr Können zunächst an der gewissenhaften Lösung kontrapunktischer Aufgaben praktisch erweisen. Zeigten sie sich schließlich den satztechnischen Anforderungen gewachsen, dann ließ er ihnen weitgehendst Spielraum zu freien kompositorischen Übungen. Wir konnten uns nun nach Herzenslust an Aufgaben heranmachen, die irgendwie lockten: Lieder mit Klavierbegleitung, Kammermusik, Variationen für ein Soloinstrument oder Orchester, Chöre, Motetten, Suiten, Sinfonien. Es überraschte uns nicht wenig, wenn Schumann dann beim bloßen Lesen unserer „Werke" sofort im Bilde (man könnte hier gut sagen „im Klangbilde") war und alle tonlichen Entwicklungen (auch die kompliziertesten und dissonanzenüberladensten) mit einem Blick erfaßte und abschätzte. Im Nu fügte er hier und da einige Noten ein, die — je nachdem — eine aufgeblähte Wendung auf eine einfachere Form zurückführten oder einer etwas zu matten Durchführung eine reizvollere Färbung verliehen. Vergewisserte man sich zu Hause am Klavier noch einmal des lebendigen Klanges der Korrektur, so war man erneut von der Natürlichkeit und Logik der Umformung überrascht. Derartige Fingerzeige und Hinweise brachten uns bedeutend weiter als umständliche theoretische Erörterungen, mit denen uns mancher andere Lehrer gelangweilt hatte. Aus der Fülle seiner Kenntnisse und Erfahrungen öffnete er dem Schüler den Blick für zahllose Feinheiten und Besonderheiten des musikalischen Gestaltens. Bei der Durchsicht unserer Arbeiten entging ihm nichts, auch die kleinste Nachlässigkeit nicht. Einmal brachte ich ihm eine Suite, deren letzter Satz mit einem vollen H-dur-Akkord schloß. Bei der Notierung der Oktave H—H^1 im unteren System hatte ich die tiefere Note versehentlich unter die dritte Hilfslinie (statt unter die zweite) gesetzt. „Ist das Gis?" fragt Schumann. „O nein, verschrieben! Das soll natürlich H heißen!" „Ich dachte schon", meint er schmunzelnd, „Sie wollten zeitgemäß mit einem dissonanten Klange schließen."

Ein Studienkamerad hatte die leidige Angewohnheit, hinter seine Übungen oft nur einen einfachen Strich statt eines doppelten (Schlußstrichs) zu setzen. Schumann bemerkt, daß eine vorgelegte Arbeit nicht viel taugt. „So, jetzt wollen wir erst einmal den Stall zumachen und dann gründlich ausmisten!" Sagt's, zieht den fehlenden Schlußstrich nach und korrigiert dann unbarmherzig darauflos, daß von der ursprünglichen Fassung nicht mehr viel übrigbleibt.

Von Pedanterie spürte man jedoch nichts bei ihm. Er ließ den Schüler zuweilen völlig eigene Wege gehen in der Überzeugung, daß sich der Schaffende zu einem eigenen Stil meistens erst durchringen müsse. Zur Zeit der atonalen Zersetzungserscheinungen bildete seine Meisterklasse einen Hort hoher gesunder Kunstauffassung und gediegener, verantwortungsbewußter Musikbetätigung. Das wissen ihm seine Schüler besonders zu danken.

Nicht minder fruchtbar und in noch weit größerem Ausmaß wirkte sich seine pädagogische Tätigkeit als Chor- und Orchestererzieher aus. In unermüdlicher Aufbauarbeit hat er die Singakademie zu einer vorbildlichen, einzig dastehenden Chorvereinigung emporgeführt und mit ihr Gipfelleistungen und Welterfolge errungen. In frischer Erinnerung sind noch die Triumphe, die er sich 1939 mit der h-moll-Messe und den „Jahreszeiten" in Rom, mit der Matthäuspassion in Neapel und Venedig, mit der h-moll-Messe in Florenz und Bologna holte. Sein Hauptinteresse galt von jeher der Bach- und Händel-Pflege. Dabei vernachlässigte er keineswegs das zeitgenössische Musikschaffen. In jedem Jahre wurde auch dem Werk eines neueren Komponisten ein Platz im Konzertplan eingeräumt. Wenn er sich auch der Problematik mancher Neuerscheinungen wohl bewußt war, so hielt er sie doch der vorhandenen guten Ansätze wegen einer Aufführung für wert, die ihm zugleich die Möglichkeit bot, auch anderen die Achtung vor solch mutigem Ringen um höchste künstlerische Werte abzunötigen.

Als geborene Führerpersönlichkeit genießt Georg Schumann die uneingeschränkte Bewunderung und Verehrung der Chor- und Orchestermitglieder. Immer wieder kann man von diesen hören, daß ihnen das Verständnis für die Eigentümlichkeiten und Schönheiten Bachscher und Händelscher Kunst so recht erst durch die meisterhaften Interpretationen ihres Dirigenten aufgegangen sei. Kein anderer vermag nach ihrer Meinung das Stimmengeflecht der klassischen Polyphonie so wirksam zu durchleuchten, aufzuhellen und nachzuzeichnen wie gerade „ihr" mit dieser Kunst innigst vertrauter Schumann. Beim Einstudieren der Werke vermeidet er wiederum alle wortreichen Belehrungen, erzielt vielmehr durch unablässiges Veranschaulichen und Vormachen die bestmögliche Herausarbeitung aller strukturellen und inhaltlichen Gegebenheiten.

Geht er auch mit aller Energie an die jeweilig zu lösende Aufgabe heran und spornt er ebenso seine Sänger und Instrumentalisten zu einem Höchstmaß von Konzentration und Einfühlung an, so liegt ihm doch die sprichwörtlich gewordene Dirigentengrobheit gänzlich fern. Er erbringt den Beweis dafür, daß es auch mit Liebenswürdigkeit, Heiterkeit und Ruhe geht. Selbst in heiklen Situationen bewahrt er seine Geistesgegenwart: An einem Karfreitag wird in der vollbesetzten Garnisonkirche die Matthäuspassion aufgeführt. Plötzlich mischt sich ein ungebetener, heulender Ton der Orgel in die Klangwogen. Eine Weile ist es zu ertragen. Dann muß abgebrochen werden. Schnell entschlos-

sen nimmt Schumann einigen Sängern die Klavierauszüge aus der Hand und verteilt sie unter die Streicher, die nun die Rezitativakkorde nach der Klaviernotierung selbständig ausführen. Nach kurzer Pause nimmt die Aufführung ihren ungestörten Fortgang.
Mit einigem Vergnügen berichten die Sänger von manchen kennzeichnenden Redewendungen und Aussprüchen ihres Chorführers. Undeutliche Tongebung in den einzelnen Stimmen wird sofort bemerkt und gerügt: „Rutschen Sie nicht so auf den Sechzehnteln herum!" „Der Alt singt, als ob er Pflaumenmus rührt!" „Nicht so schmieren im Tenor!" Der Trägheit und Schwerfälligkeit sucht er mit kurzen, oft stark ins „Sächseln" übergehenden Zwischenrufen entgegenzuwirken. „Bleim Se nich so klähm!" „Sähen Se här!" „Mehr wiechend!" „Warum schrein Se denn so?!" Beklagen sich die Sänger über angebliche Versäumnisse, so erhalten sie sofort die richtige Antwort: „Wenn ich bei jedem Einsatz erst wecken muß?! Ich bin doch schließlich kein Hausknecht!" „Dann können Sie ja mal dirigieren und ich singe!" Einer Sängerin, die allzu lange und gefühlsselig auf einem hohen Ton verweilt, ruft er launig zu: „So kommen Sie doch wieder runter von dem Ton!"

Schumanns Hilfsbereitschaft ist bekannt. Vielen aufstrebenden Musikern hat er die Wege geebnet. Im Hilfsbund für deutsche Musikpflege setzte er sich selbstlos und tatkräftig für die Nöte wirtschaftlich bedrohter Künstler ein. Als mit dem Anbruch der neuen Zeit so manche führende Musikerpersönlichkeit von der Bildfläche verschwand oder im anderen Fall heftige Angriffe zu bestehen hatte, blieb Georg Schumann vom Kampf der Geister unberührt. An der Gradheit und Lauterkeit seines Charakters und seines Künstlertums war nicht zu zweifeln. Ein den Menschen Schumann kennzeichnender Zug ist auch die innige Verbundenheit mit seiner sächsischen Heimat. So oft er konnte, besuchte er sein Geburtsstädtchen Königstein und die dort wohnende Mutter, solange sie lebte.
Sein Leben, seine Begabung und sein Können haben ihn auf die Höhe getragen wie selten einen Künstler. Fürsten und Staatsoberhäupter zollten ihm Anerkennung und Beifall. Bei alledem blieb er der schlichte, bescheidene Mensch, dessen Gelassenheit und Unerschütterlichkeit nicht zuletzt in seinem großen, überlegenen Künstlertum begründet liegt.

Hermann Zilcher 60 Jahre alt

Von Rudolf Sonner, Berlin

In der Goethe-Stadt Frankfurt am Main ist Hermann Zilcher am 18. August 1881 geboren worden. Sein Großvater Karl Zilcher hat schon als Musiklehrer in dieser blühenden Handelsstadt gewirkt, und der Vater Paul Zilcher begründete in Offenbach am Main die Parlow-Zilchersche Klavierschule. Zahlreich sind die instruktiven Klavierstücke, die Vater Paul geschrieben hat und die wegen ihrer ausgesprochen klavierpädagogischen Eignung weiteste Verbreitung gefunden haben.
Da Musik im elterlichen Haus nicht nur Berufspflicht, sondern einfach Lebenselement war, wuchs der kleine Hermann mit natürlicher Selbstverständlichkeit in sie hinein. Schon im Alter von fünf Jahren begann er Klavier zu spielen, wobei ihm sein Vater ein umsichtiger Lehrer wurde. Fast zu gleicher Zeit setzten die ersten Kompositionsversuche ein, die der liebevolle Vater mit Sorgfalt aufzeichnete, bis der Sohn so weit war, daß er selber Noten schreiben konnte. Selbst ein eigenschöpferischer Mensch, ließ Paul Zilcher seinen Sohn Hermann frei gewähren. Nie hat er in den Arbeiten seines Jungen herumverbessert. Nur der mittelmäßige Mensch lebt in der falschen Meinung, durch Hintanhaltung alles Neuen die Überlieferung unabänderlich zu erhalten. So reifte im Schutze des väterlichen Geheges eine frühreife Schaffenskraft heran, die zum Zeitpunkt, da Hermann Zilcher in das Hochsche Konservatorium aufgenommen wurde, bereits über hundert Klavierstücke, darunter schon eine Klaviersonate, hatte erstehen lassen.
Nun übernahmen die Ausbildung in Theorie und Komposition Bernhard Scholz, der nach dem Weggang Raffs die Leitung des Instituts übernommen hatte, und Iwan Knorr. James Kwast wurde ihm ein eifriger Förderer als Lehrer im Klavierspiel.
Bereits während seiner Studienzeit am Konservatorium trat Hermann Zilcher erfolgreich als Konzertpianist auf, und auch als Dirigent verschiedener Chor- und Musikvereine blieb das Ansehen nicht aus. 1901 erhielt er den Mozart-Preis für Komposition. Im Herbst desselben Jahres verließ er Frankfurt am Main und siedelte nach Berlin über, wo er den Grundstein legte zu seinem späteren künstlerischen Ruf.
Die kommende Zeit sieht ihn in ständig aufstrebender Linie als Begleiter, als konzertierender Solist, als Dirigent namhafter Orchester, als Interpret eigener Werke. Immer ist er tätig und gewinnt zusehends in Fachkreisen und beim Publikum an Zustimmung und Anerkennung. Er trägt den Ruhm über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus als Pianist, als Begleiter und als Kammermusikspieler. Seine Konzertreisen führen ihn

nach Spanien, Skandinavien und schließlich — zusammen mit dem leider zu früh verstorbenen unvergeßlichen, prachtvollen ungarischen Geiger Franz von Vecsey — nach Amerika. — Nach seiner Rückkehr im Juli 1905 ging er an das Hoch'sche Konservatorium zurück. Diesmal als begehrte Lehrkraft. Im Herbst des Jahres 1908 holte ihn Felix Mottl für das Hauptfach Klavier an die Akademie für Tonkunst nach München. Zu dieser Professur kam später die für Komposition hinzu. Die Sicherung des bürgerlichen Daseins ließ die Quellen des Schöpferischen neu aufbrechen. Zahlreiche Kompositionen sind hier in München entstanden. Wir erwähnen nur das „Deutsche Volksliederspiel", die verschiedenen Bühnenmusiken zu Shakespeareschen Werken, die „Liebesmesse" u. a. m.

Die Last der Tagesarbeit hat die vitale Schaffenskraft Zilchers nie negativ beeinflussen können. Es ist erstaunlich, welches Pensum von diesem äußerst beweglichen Musiker bewältigt wurde. Neben seinem schöpferischen Schaffen und seiner Unterrichtstätigkeit entfaltete Hermann Zilcher eine überaus reiche musikalische Tätigkeit. Mit Felix Berber, dem Begründer des nach ihm benannten weltbekannten Streichquartettes, gab er große Kammermusikzyklen. Als Dirigent des Neuen Orchestervereins konnte Zilcher manche Triumphe feiern. Damit allerdings konnte sich ein so charaktervoller Musiker wie Zilcher nicht zufrieden geben. Sein idealistisches Streben zielte darauf hin, auch anderen jungen Komponisten den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen. So offenbart sich in Zilcher eine Gesamtbegabung, die sowohl im Schöpferischen wie im Ausführen Großes zu leisten imstande ist.

Im Jahre 1920 übernimmt Zilcher die Leitung des Staatskonservatoriums in Würzburg. Er hat in der Zeit seines dortigen Wirkens diesem Institut Ruf und Geltung verschafft. Er bewies in der Heranziehung der mitarbeitenden Lehrkräfte eine überaus glückliche Hand. Viele Schüler sind aus seinen Meisterklassen für Klavier, Theorie und Komposition sowie für Dirigieren hervorgegangen und haben sich nachher im Berufsleben nicht nur bewährt, sondern sind in der Musikwelt zu Anerkennung und Ansehen gelangt.

Neben seiner Lehrtätigkeit hat Hermann Zilcher das Musikleben Würzburgs maßgebend beeinflußt durch die von ihm geleiteten Sinfonie- und Chorkonzerte. Das eigenständische besondere Gepräge aber gab Zilcher dem Musikwesen dieser Stadt mit ihrem zu Stein gewordenen Rausch des Barock und Rokoko durch die Schaffung der Mozart-Feste.

Das Würzburger Mozart-Fest, das sich in diesem Jahre zum zwanzigsten Male wiederholt, wird veranstaltet vom Staatskonservatorium der Musik in Zusammenarbeit mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und der Stadt Würzburg.

Zilcher äußert sich über diese einzigartige Veranstaltung:

„Schon vor dem Weltkrieg kam die Mode auf, den Aufführungsstil Mozartscher Werke zu verfälschen; und namentlich nach dem Weltkrieg wurde Mozarts Musik in den großen Topf des ‚Sachlich-Musizierens' hineingetan. Gewissen gefühlskalten, im letzten Grunde unmusikalischen Kreisen war der dämonische, zärtliche, ernste und leidenschaftliche Mozart fremd.

So war es eine wundervolle Aufgabe, in die stilistische Verwilderung und Verwässerung nun Mozart in all seinem Empfindungsreichtum herauszustellen, was zu Beginn der 20er Jahre keineswegs immer ein verständnisvolles Echo gefunden hat. Erfüllt somit das Würzburger Mozart-Fest einen im deutschen Musikleben längst anerkannten erzieherischen Zweck, so bedeuten die Orchester-, Kammer- und Chorwerke Mozartschen Stiles für uns Ausführende, für das Staatskonservatorium für Musik, ein einzigartiges Repetitorium in ungezählten Fragen des Vortragsstiles überhaupt. Mozart bringt ja so viele Klang- und Formungsaufgaben, daß diese auch beispielgebend für spätere Meister sein können.

Wer wäre wohl unter den deutschen Tonmeistern mehr geeignet, alle Musikfreunde in seinen Bann zu ziehen als gerade Mozart mit seinen ewigen Melodien... ‚denn dieser Komponist hat den Dämon des Genies besessen: in seinen Werken liegt eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte' (Goethe)."

Der Erfolg ist diesen musterhaften Aufführungen durch all die Jahre hindurch treu geblieben. Sie sind nicht nur als örtliches, sondern auch als musikgeschichtliches Ereignis zu werten.

Die äußere Anerkennung ist für das Wirken Zilchers nicht ausgeblieben. Vor Jahren bekam Zilcher den ersten mainfränkischen Kunstpreis, den Max-Reger-Preis. Zahlreich waren andere Ehrungen und Ehrenmitgliedschaften, darunter die Ernennung zum Ehrendoktor der medizinischen Fakultät der Universität Würzburg, die Verleihung des Titels Geheimer Regierungsrat, und schließlich wurde in diesem Jahre seine Arbeit gekrönt durch die Verleihung der goldenen Mozart-Medaille.

Das Schaffenswerk Zilchers, das heute bei der Werkzahl 94 angelangt ist, wurzelt in bester romantischer Tradition und verwendet erfolgreich neue, aber klug eingesetzte Klangmittel. Das Gesamtwerk spannt sich vom einfachen Lied über Orchestergesänge bis hin zu großen Chorwerken

und in der Instrumentalmusik vom schlichten einfachen Duo bis zur großen Sinfonie. Auch Tanzpantomime und Oper ist vertreten. Zahlreich sind und waren die Aufführungen nicht nur innerhalb Deutschlands, sondern auch im Ausland. Besondere Erwähnung verdient das in diesem Jahr unter Furtwängler — von Erich Röhn interpretiert — uraufgeführte dreisätzige Violinkonzert. Es ist ein Meisterwerk in seiner Art: virtuos, melodiegesättigt, mit Herz und Gemüt geschrieben, voll Klangseligkeit.
Zilcher lebt nicht auf einsamer abgeschiedener Höhe. Er ist ein Mensch unserer Zeit. Er versteht es nicht nur für den Konzertsaal zu schreiben, er hat auch wertvolle Beiträge für die Musik im Haus wie auch für die Volksmusik geliefert. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an die kleine klassische Suite für drei Blockflöten und Cembalo sowie seine Stücke für Handharmonika.
Ein besonders liebenswerter Beitrag für die Hausmusik ist das Duo für Klarinette und Cello, dessen Uraufführung anläßlich eines Zilcher-Abends im Rahmen des Konzertringes der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" Würzburg erfolgte. Lebensfroh, melodienreich und volkstümlich sprach das zarte Stimmgeflecht dieser erfindungsreichen Arbeit so an, daß das Stück wiederholt werden mußte.
Dieser Abend offenbarte mehr als den Komponisten, er zeigte Hermann Zilcher auch als Kammermusikspieler, der mit seinem Zilcher-Trio, das sowohl mit Violine, Cello und Klavier, als auch mit Klarinette, Cello und Klavier zu einem festen Begriff im deutschen Konzertleben geworden ist. Diese Vereinigung erfüllt auf dem Gebiet der Kammermusik besondere und dankbare Aufgaben.
In der Reihe der Meister unserer deutschen Tonkunst hat sich Hermann Zilcher seinen Platz errungen. Er hat aus dem Erbe der Romantik Kraft und letzte Bindung gezogen und hat dabei seine Schöpferkraft weiterbildend und -formend eingesetzt. Er hat der Gegenwart der deutschen Musik gedient und darum auch ihrer Zukunft.

Die Volksmusik in der rumänischen Schule

Von Karl Gustav Fellerer, Köln

Der Reichtum der Volksmusik in den Balkanländern, die Lebendigkeit ihres Klangs und ihrer Pflege im Volk hat dort, wo eine planmäßige Schulmusikpflege entwickelt wurde, das heimische Volkslied zum Ausgangspunkt der gesamten Musikerziehung gemacht. Im besonderen hat die rumänische Schule der Musikpflege im allgemeinen breiten Raum gegeben und dank einer allgemeinen Beschäftigung mit musikerzieherischen Problemen wie mit der Volksmusik eine im Volksempfinden verwurzelte Musikerziehung in der Schule gefördert.
Das Erwachen der nationalen Besinnung und das Nachwirken der romantischen Folklorewertung der europäischen Völker im 19. Jahrhundert hat auch in Rumänien die Volksmusik zum Gegenstand besonderer Studien gemacht und ihrer Erhaltung und Steigerung großen Antrieb gegeben. Das musikalische Schaffen hat in der Volksmusik einen Quell neuer Kraft entdeckt. In den letzten Jahren läßt sich eine Zunahme des bisher nur schwach entwickelten Interesses der Forschung an der rumänischen Volksmusik beobachten. Von Staats wegen wurde ein Phonogrammarchiv errichtet, das die Volksmusik im Klang festhält und eine unersetzliche Ergänzung der Ausgaben und Sammlungen rumänischer Volksmusik bedeutet. Durch Tiberiu Brediceanu und Sabin V. Dragoi wurden seine Arbeiten vorwärtsgetrieben.
In den „Colinden" hat das rumänische Volkslied seinen ältesten Bestand. Zurückgehend in die heidnische Zeit, später in Text und Deutung verchristlicht und besonders als „Weihnachtslied" geformt, weisen diese Gesänge die ältesten Melodien des Volkes auf, die durch die Jahrhunderte immer wieder neu gestaltet wurden. In 1—5 Perioden geformt, mit Refrain versehen, besingen diese Colinden meist in vielen Strophen weltliche und geistliche Erlebnisse, Natur und Leben in vielgestaltigen Rhythmen und Metren. G. Breazul hat 1938 eine Sammlung von 300 Colinden vorgelegt, die zu mehreren anderen Sammlungen treten, von denen die durch Bela Bartók eingerichtete und herausgegebene Folge (1936) zu den reichhaltigsten gehört. „Doine" und Tänze verschiedenster Art sind die weiteren Hauptbestandteile der rumänischen Volksmusik. In Deutschland hat die Auswertung der Schallplattenarchive neben Studien an Ort und Stelle in den letzten Jahren mehrfach zur Behandlung der rumänischen Volksmusik geführt. Es seien hier nur die Arbeiten von Elsa Ziehm (1939) und Matthias Friedwagner (1940) genannt. In Frankreich erschien 1925 eine zusammenfassende Darstellung der rumänischen Musik von N. Jorga.
Schon bei der Ordnung des Schullebens in Rumänien im 19. Jahrhundert hat man in der Volksmusik einen Ausgangspunkt gesehen, doch blieb, wie in allen europäischen Ländern, eine allgemeine Erziehung nach „musikalischen Elementen" im Vordergrund, soweit nicht die Erziehung zum Kirchengesang, die eine der starken Triebkräfte zur Schul-

musik war, Besonderheiten bedingte. Die „Europäisierung" in Musikleben und Musikerziehung ließ in weiten Kreisen Verständnis und Sinn für die eigene Volksmusik zurücktreten. Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Andreas Wachmann hatten im 19. Jahrhundert der Schulmusik in Rumänien ihre Stellung gegeben, aber trotz aller nationalen Bestrebungen starke Züge der allgemeinen europäischen Musikentwicklung in die rumänische Schule gebracht. In der Betonung einer primär vokalen Musikerziehung blieb die Grundlage für die völkische Eigenart des Musizierens bestehen. Durch Schulverordnungen konnte der Musikunterricht um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Rumänien gefestigt werden. Gesangslehren, musikalische Schulbücher und Schulliedersammlungen erschienen in großer Zahl. Das Volkslied gewann breiteren Raum seit eine national betonte Schulmusikerziehung im 20. Jahrhundert immer mehr gefordert und durchgeführt wurde. Alle Schulgattungen von der Grund- bis zur Hochschule nahmen an dieser Bewegung teil. In den letzten Jahren haben unter Führung des Leiters der rumänischen Schulmusik und Professors an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Bukarest, G. Breazul, zahlreiche schulmusikalische Veröffentlichungen der Schulmusik in Rumänien neue Anregung und neuen Auftrieb gegeben. Sie zeigen nicht nur, wie die Volksmusik nunmehr breitesten Raum im System der rumänischen Musikerziehung gefunden hat, sondern auch, wie mit feinsinnig durchdachten und anschaulichen Methoden eine Vertiefung und Grundlegung des Musikverständnisses im Gesamterziehungsplan erstrebt wird.

Ein Zeichen dafür sind die reich ausgestatteten „Carte de cantece" von G. Breazul und N. Saxu für die Grundschulklassen. (Editura scrisul Romanesc Craiova.) Allein an diesen Heften wird deutlich, wie die Schulmusik nicht ein „technisches Fach" am Rande der allgemeinen Erziehung ist, sondern in vorbildlicher Weise im Gedankenkreis und im lebendigen Volkstum der Jugend steht. In anschaulicher Naturhaftigkeit werden zeichnerisch Melodieverlauf und Text dargestellt, und daraus kann erst langsam das Notensystem entwickelt werden. Ein dem Melodieverlauf folgendes Band trägt, wie im 9. Jahrhundert die Hucbaldsche Spatiennotenschrift, die Silben in den den Intervallen entsprechenden Höhenunterschieden. Figuren, die die Höhenunterschiede der Linie mitmachen, erläutern gleichzeitig den Text. So liegt hier die größte Anschaulichkeit vor, die das musikalische Verständnis an das Kind leichter heranträgt, als rationale und abstrakte Systeme. Eine reizvolle farbige Ausstattung dieser Melodie- und Textzeichnungen erhöht die pädagogische Brauchbarkeit dieser Hefte, die bei den einzelnen Liedern zunächst diese anschauliche Darstellung und erst am Schluß

die Melodie in Noten bringen. Die progressive Anordnung der Lieder ist trefflich.
Als Ausgang wird im ersten Heft der Einzelton genommen: Bam, dargestellt durch eine Glocke, vuu, dargestellt durch ein Flugzeug. Die rhythmische Teilung dieser Einheitsnote wird durch zwei unter sie gestellte Silben me, me, dargestellt durch zwei Schafe, und ga, ga, dargestellt durch zwei Enten, versinnbildlicht. Lieder, die nur den einfachen Terzsprung mit und ohne rhythmische Teilung bringen, folgen, bis eine Sekunde über dem ersten Ton zu dieser Terz tritt, die schließlich durch Anfügen einer weiteren Terz nach unten zur Akkordbrechung kommt und diese durch verschiedene Zwischennoten in verschiedenen Liedern ausfüllt.
In einheitlicher Richtung bauen auf dieser Grundlage die weiteren Hefte auf. Sind die in den Heften der Primarschule gestellten Aufgaben vor allem auf die erste technische Grundlegung gerichtet, so führen die umfangreicheren Hefte, die Breazul und Sabin V. Dragoi für die höheren Schulen zusammengestellt haben, in reizvoller Anschaulichkeit in das Gesamtgebiet der Musik ein. Die Volksmusik steht im Mittelpunkt, zu ihr führt die ganze Musikerziehung, wie die „Carte de cantece" für die vierte Klasse der höheren Schule zeigen, hin. Reich mit Bildern der Volksmusikinstrumente, des volkstümlichen Musizierens und Tanzens ausgestattet, ist dieser 4. Teil eine große Zusammenfassung der verschiedenen Formen der rumänischen Volksmusik, gegliedert in Zusammenhänge des Brauchtums, durch kleine Darstellungen und Erzählungen erläutert, aus dem Leben für das Leben geordnet und geformt. Das Schulliederbuch ist gleichzeitig eine wertvolle Volksliedsammlung. Die westeuropäische Musik ist nicht vernachlässigt und wird in den einzelnen Bänden mehrmals herangezogen und erläutert. Wenn die Herausgeber bei einem Menuett von Bach und einer Gavotte von Gluck ein Rokoko-Tanzpaar im Bild vorausstellen, so zeigt dies wiederum, wie sehr die Anschaulichkeit und — über die Musik hinaus — die Einführung in die Kulturwelt, die die Musik als Nährboden besitzt, in diesem rumänischen Musikerziehungssystem im Vordergrund stehen. Ein Choral von J. S. Bach, in alten Schlüsseln geschrieben, einige Takte der vollständigen Partitur einer Beethoven-Sinfonie, die Gegenüberstellung von Kontrapunkt und Harmonie in Beispielen von Palestrina und Rameau machen weiterhin deutlich, wie weit das Unterrichtsziel im Musikunterricht der höheren Schule nicht nur in der Volksmusik, sondern auch im Verständnis der gesamteuropäischen Musikentwicklung gestellt ist. Es ist vor allem das Verdienst von G. Breazul,

der Musik in den rumänischen Schulen in neuerer Zeit ihre bedeutende Stellung gegeben zu haben. Die Volksmusik steht im Mittelpunkt, die gesamteuropäische Musikentwicklung hat aber Berücksichtigung gefunden. In theoretischen Schriften hat Breazul und seine Mitarbeiter die Methodik des anschaulichen Aufbaus dieses Unterrichtsgangs erläutert und darüber hinaus die Geschichte der Schulmusik Rumäniens dargestellt. Die Lösung der progressiven Gesangsübungen und musiktheoretischen Darlegungen von lebloser Lehre und ihre besonders in den „Carte de cantece" für die höheren Schulen hervortretende Bindung an die lebendige Volksmusik geben der rumänischen Schulmusik eine besondere Stellung, die noch durch die Anschaulichkeit methodisch besonderen Reiz erhält. Die hier entwickelte lebendige Musikerziehung muß auch der Musikpflege immer neues Leben wiedergeben. Die natürliche Musikbegabung des Volkes erhält so manche Förderung. Die Volksmusik, in der Eigenart ihres klanglichen Reizes, bleibt die Grundlage dieses Systems der Musikerziehung. Das Verständnis für die Volksmusik wird in der höheren Schule mit allen Mitteln gefördert. Die genannten Schulmusikbücher entwickeln im Interesse volksmusikalischer Erscheinungen selbst komplizierte Rhythmen, Intervall- und Tonartenfolgen, immer in der gleichen Anschaulichkeit und in der gleichen Betonung allgemeiner Zusammenhänge.

Wie nur in wenigen Ländern hat die Schulmusik in Rumänien in den letzten Jahren ein Interesse gefunden und eine sichere Entwicklungsgrundlage auf dem Boden der Volksmusik. Die Auswirkung dieser Bestrebungen geben der allgemeinen Musikpflege des Landes wie im besonderen der Volksmusikpflege in allen Kreisen des Volkes neue Vertiefung und neues Verständnis.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Siebenter Musikmai in Florenz

Nach dem Voranschlag der heurigen Maifestspiele mußte man glauben, daß diese ganz erheblichen Einschränkungen unterliegen würden. Sie traf indes nur auf ihre Dauer zu; denn sie fanden, gegenüber den früheren Jahren, da sie sich bis weit in den Juni hinein erstreckten, genau mit dem Monatsende ihren Abschluß. Um so anziehender die Spielfolgen selbst, zumal da sie allmählich, noch im Laufe der Vorführungen, immer mehr durch wichtige Veranstaltungen bereichert wurden. Man fand sie erstmals von der Internationalität so gut wie ausschließlich auf die beiden Achsenländer umgestellt, eine Maßnahme, welche, von ihrem politischen Sinn abgesehen, die zwei Länder, die die meisten und entscheidendsten Beiträge zur Geschichte der Tonkunst geliefert haben, in einer beiden Teilen gleichmäßig gerecht werdenden Musikschau größten Ausmaßes vereinigte. Vom Wegfall des Internationalen Musikkongresses abgesehen unterschied sich dieses siebente Florenzer Maifest von seinen Vorgängern hauptsächlich noch durch die starke Berücksichtigung von Konzerten, womit sein durch die musikgeschichtliche Bedeutung der Stadt bedingter früherer Charakter allerdings einigermaßen verlorenging. Diese Umstellung des Darbietungsplanes war wohl darauf zurückzuführen, daß heuer ein zweites deutsches Operngastspiel mit allen Einzelkräften, dem Chor und Orchester sowie der ganzen Ausstattung in Italien nicht zu ermöglichen war. Statt dessen wurden vom Chor des Maggio Musicale ein paar Konzerte mit abendfüllenden Werken deutscher Herkunft veranstaltet und einige namhafte Instrumentalsolisten für eigene Veranstaltungen aus dem Reich berufen. In losem Zusammenhang mit den Festspielen standen dann noch ein paar Darbietungen der „Florenzer Freunde der Deutschen Akademie": gleichfalls ein Solistenkonzert sowie eine Mozart-Gedenkfeier.

Opern

War es Zufall oder Absicht? In den Plan gestellt fand man je ein Werk der zwei bedeutendsten Erneuerer der deutschen Oper. Über die erhabene Darstellung des „Tristan" durch deutsche Einzelsänger ist bereits im vorigen Heft berichtet worden. „Armida" von Gluck wurde ausschließlich von Italienern vorgeführt, angeblich in erster italienischer Wiedergabe überhaupt. Bewunderungswürdig vor allem die ausdrucksvolle Deutung der Musik unter dem Stab von Vittorio Gui; an der Spitze des hörenswerten Ensembles stand Gabriella Gatti. Die von Vagnetti mit lockerem Handgelenk in fröhlichen Farben entworfenen Bühnenbilder waren bestens auf das abwechslungsreiche Geschehen der Handlung und der Musik abgestimmt; dies ließ sich jedoch nicht von allen Trachten behaupten, wie auch die Spielleitung, zumal im Hinblick auf die Beleuchtung, einige Wünsche unerfüllt ließ.

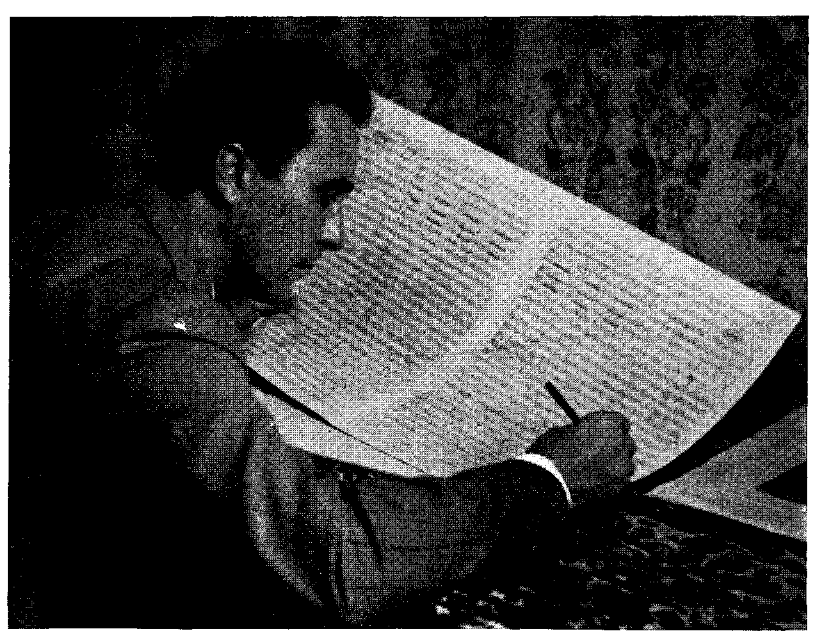
Die übrigen Opern waren italienischer Herkunft. Zwei davon stammten von noch lebenden Tonsetzern der älteren und ältesten Generation. Die in

Prof. Hermann Zilcher
60 Jahre alt

(Zu dem Aufsatz auf Seite 348ff.)



Foto: Hilde Rügemer, Würzburg



Werner Egk,
der vom Reichsminister Dr. Goebbels zum Leiter der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer berufen worden ist.
Prof. Dr. Paul Graener hatte infolge seines Alters um Entlastung gebeten. Er bleibt Vizepräsident der Reichsmusikkammer.

Foto: Ulrike Schreiber, München



Johann Joachim Quantz

Ein bisher nicht veröffentlichtes Bild des Flötenmeisters Friedrichs des Großen aus dem Besitz von C. Ph. E. Bach. (Im Verzeichnis des mus. Nachlasses von C. Ph. E. Bach, Hamburg 1790, wie folgt angegeben: „Quanz, Preußischer Flötenist und Componist. Gezeichnet von Frank.")

Mit freundlicher Genehmigung der Preußischen Staatsbibliothek.

Uraufführung vorgeführte, „Don Juan de Manara" von Franco Alfano, ist eine gründliche Neubearbeitung von „Don Juans Schatten", der nicht lange vor dem Weltkrieg in Mailand aus der Taufe gehoben wurde. In der Handlung, die dem Tonsetzer von Ettore Moschini zu einem wirksamen Opernbuch zurechtgemacht worden ist, ersteht der unwiderstehliche Abenteurer zu einem zweiten Dasein, einem Leben der Reue und Buße, wandelt sich jedoch durch magische Kräfte noch einmal zum Frauenbetörer zurück, um schließlich durch die Liebe eines schönen Weibes, das mit ihm den Flammentod erleidet, erlöst zu werden. Diese hochromantische Dichtung ist von Alfano mit einem Tongewand umkleidet worden, dessen Stil etwa mit der Handschrift Puccinis vergleichbar ist; womit nicht gesagt werden soll, daß er den Meister von Torre del Lago geradezu kopiere. Die Musik schwingt sich in weiten Melodiebogen, verdichtet ihre Dialoge und Monologe gelegentlich zu geschlossener Form und ist klanglich ebenso meisterhaft für den Einzelgesang und Chor wie für die Begleitinstrumente gesetzt (Klavierauszug bei G. Ricordi & Co., Mailand). Mit Gigli in der Titelrolle kamen Musik und Dichtung unter der Leitung Tullio Serafins und C. E. Oppos in dessen eigenen, den ernsten Vorgängen bestens angepaßten Bühnenbildern aufs schönste zur Geltung, und das Werk wurde mit so starkem Beifall begrüßt wie kaum eine Uraufführungsoper der früheren Florenzer Festspiele.

„Freund Fritz" von Mascagni war die andere Oper eines Zeitgenossen, der damit, reichlich spät, erstmals während eines Maifestes am Arno zu Wort kam. Der greise Meister selbst leitete die zwei Jubiläumswiedergaben des gerade 50jährigen Werkes, das bald nach der römischen Uraufführung auch an manchen Bühnen des Reichs mit gewissem Erfolg aufgeführt wurde, und kostete dabei die gelegentlich reichliche Süße, die Melancholie und Sentimentalität der Melodik, die ganz den Stil der „Cavalleria" widerspiegelt, hingebungsvoll aus. Allerdings will sich diese vorwiegend gefühlsselige Tonsprache mit dem harmlos fröhlichen Buch, worin ein eheschener junger Gutsbesitzer allmählich zur Erkenntnis der Wahrheit des Wortes kommt, es sei nicht gut, daß der Mensch allein sei, nicht recht decken. Die Zuhörer schien jedoch ein solches Bedenken kaum zu stören; sie bedachten das Werk und seine wahrhaft festliche Jubiläumswiedergabe — mit Ferruccio Tagliavini, Jolanda Magnoni und Afro Poli in den Hauptrollen — mit herzlichem Beifall; dieser setzte gelegentlich schon bei offener Gardine nach den zugkräftigsten Nummern ein.

Von den drei Opern italienischer Meister des 19. Jahrhunderts — Rossinis „Italienerin in Algier", Verdis „Maskenball" und Puccinis „Bohème" — kennt man die Wiedergabe der zwei zuerst genannten in Berlin schon von dem kürzlichen dortigen Gastspiel der römischen Königl. Oper her; die Besetzung der Einzelkräfte war in Florenz genau die gleiche, beim Rossinischen Werk sogar die ganze Ausstattung; denn bei diesem handelte es sich in Florenz gleichfalls um ein Gesamtgastspiel des römischen Instituts mit allem Drum und Dran. Den Berliner Musikfreunden braucht also über diese mustergültigen Vorführungen nichts weiter berichtet zu werden; sie wissen auch, daß die „Italienerin in Algier", da uns deren Textbuch nicht mehr stark berühren kann, von der blitzblanken Wiedergabe der zierlichen Musik abgesehen, hauptsächlich als gleißendes „Ausstattungsstück" aufgezogen wurde. Die „Bohème" wurde jedoch durch die schlechthin vollendete Aufführung zu einem noch größeren Erlebnis, zur überragendsten Gesamtleistung der Opernwiedergaben der Festspiele überhaupt. In diesem Werk überbot das Orchester unter Victor de Sabata, der gewissermaßen auf ihm improvisierte, durch seine Klangschönheit alle seine früheren Leistungen; Salvinis Regie zeichnete sich durch wundervolle Gelöstheit aus; Calvos Bühnenrahmen entzückte durch hohe malerische Werte und Phantasiereichtum. Die Darstellung bedeutete eine glänzende „Rehabilitation" des Meisters von Torre del Lago, der erst seit vorigem Jahr der Berücksichtigung bei diesen Tagungen gewürdigt wird.

Konzerte

Die „Missa solemnis" von Beethoven, mit dem Orchester und dem Chor des Musikmai sowie dem prachtvollen Einzelquartett der Damen Favero und Stignani, der Herren Gallo und Pasero unter dem Stabe Victor de Sabatas, bildete das Eingangstor des Festes. Bald folgte, anscheinend erstmals in Italien überhaupt, Robert Schumanns weltliches Oratorium „Das Paradies und die Peri" unter der Leitung Vittorio Guis, der sich in die Herrlichkeiten der versonnenen Lyrik des Werkes in einem Maße eingefühlt hatte, wie es heute selbst nur wenige deutsche Chordirigenten vermögen. Aus dem sechsköpfigen Aufgebot von Einzelsängern ragten die erste Sopranistin Gabriella Gatti und die Altistin Vittoria Palombini besonders hervor.

Sodann eine Pianisten-Hausse: Backhaus und Edwin Fischer spielten ausschließlich Beethoven-Sonaten; man bewunderte an der Wiedergabe des ersten von neuem die unfehlbare, wie selbstverständliche Bemeisterung des Technischen und ließ sich bei den Deutungen des

andern, ohne an das Handwerkliche dabei zu denken, ausschließlich von der großartigen Durchfühlung und dem prachtvollen Aufbau der Werke in Bann schlagen. Während diese Vorträge in dem rund 2500 Hörer fassenden, fast ausverkauften Verdi-Theater öffentlich stattfanden, spielte Wilhelm Kempff auf Berufung der „Florenzer Freunde der Deutschen Akademie" (Vorsitzender Dr. Heinrich Bodmer) im Saal der „Società Leonardo da Vinci" in geladenem Zirkel, indem er die dankbaren Gäste vor allem durch die kristallklare Wiedergabe einer Mozartschen Sonate und die verzaubernde Darstellung der Schumannschen C-dur-Phantasie entzückte.

Es folgte weiterhin die erste italienische Vorführung des elektrischen Musikinstruments Trautonium durch ihre Propheten Oscar Sala und Harald Genzmer. In Vorträgen von Musik Paganinis, Busonis und Genzmers („Sonate-Phantasie"), welche dieser am Flügel begleitete, bekundete Sala bedeutende technische und musikalische Tugenden und heimste starken Beifall ein. An Genzmers eigenem Werk sind die ersten zwei Sätze am besten gelungen, die stimmungsvolle, eigentliche Phantasie und das burleske Scherzo. Die Vorführung bewies einwandfrei, daß das Trautonium das vollkommenste aller bisher in die Öffentlichkeit gebrachten elektrischen Musikinstrumente ist. Nur fragt man sich, ob ein Tonwerkzeug wie dieses, das die Klangfarben anderer Instrumente, der Geige, des Violoncellos, des Saxophons, nachahmt, wirklich eine Notwendigkeit ist. Da gesagt wird, daß man darauf auch viele unbekannte Klangfarben zu erzeugen imstande sei, wäre es erwünscht, daß sich der Erfinder auf die charakteristischsten davon — oder nur eine charakteristische? — beschränkte, um so dem Tonwerkzeug eine ganz „persönliche" Färbung zu geben.

Unter die deutschen Veranstaltungen war endlich auch das einzige Sinfoniekonzert zu zählen, womit die Festspiele ausklangen: Herbert von Karajan, der sich auch in Italien binnen kurzem viele Freunde gemacht hat, legte als Leiter eine fast ausschließlich von deutschen Meistern besetzte Spielfolge — Mozart, Beethoven, Strauß, dazu Cherubinis „Anakreon"-Ouvertüre — vor und erntete damit einen ähnlich stürmischen Dankesbeifall wie kürzlich als Dirigent des Sinfonieabends während der Deutschen Opernwoche in Rom.

Bei einem einzigen Konzert, einem Nachmittag des Neapolitaner Kammerorchesters, war der Vortragsplan nicht ausschließlich auf die Achsenländer abgestimmt, sondern waren auch ein paar Tonsetzer neutraler Länder vertreten. Es handelt sich bei dieser Vereinigung um einen Instrumentalkörper, welchen Adriano Lualdi, anscheinend nach dem Muster des größeren Pariser Konservatoriumsorchesters, aus gegenwärtigen und ehemaligen Zöglingen des von ihm geleiteten Konservatoriums von Neapel zusammengestellt und der sich auf häufigen Konzertreisen im In- und Ausland bereits einen guten Ruf gesichert hat. Der Zettel des Konzerts, das im Weißen Saal des Palazzo Pitti stattfand, enthielt außer einem Konzert von J. S. Bach und einigen von Lualdi zu einer Suite zusammengestellten und instrumentierten Sonatensätzen von Domenico Scarlatti: drei unbekümmert um persönliche Erfindung verfaßte „Bagatellen" von Mario Pilati, die „Sinfonia classica" von Prokofieff, ein teilweise aus italienischem Volksgut gespeistes „Divertimento" von Lualdi (Uraufführung), Wolf-Ferraris „Venezianische Suite" und sechs „Rumänische Tänze" von Bartok.

Man sieht: Die künstlerische Leitung der Festspiele, an deren Spitze wieder Mario Labroca, der Generalintendant des Florenzer Teatro Comunale, des Hauptschauplatzes der Darbietungen, stand, war auch diesmal bestrebt, die heurige Tagung durch Auswahl fesselnder Werke und durch deren Musteraufführungen zu dem zu machen, was sie seit etwa einem Jahrzehnt zu sein trachtet: zum bedeutendsten Musikfest des Landes. Es war in der Tat eine beträchtliche Anzahl von Veranstaltungen, die man als beispielhafte Wiedergaben sicher lange im Gedächtnis behalten wird.

Max Unger.

Winfried Zillig: „Die Windsbraut"

Uraufführung im Neuen Theater zu Leipzig

Dieses neue Bühnenwerk Zilligs ist, wie schon eine seiner früheren Opern („Rosse"), aus der Zusammenarbeit mit dem Dichtertum Richard Billingers entstanden, der hier eine Hörspielskizze zu dem Opernbuch „Die Windsbraut" ausweitete. Es ist eine moderne Märchenoper, die nur zu verstehen ist aus süddeutschem Gemüt und der liebenswürdigen Landschaft zwischen Inn und Donau (der Heimat des Dichters), wo ureingesessenes Bauerntum mit den Erscheinungsformen der Natur, dem Geheimnisvollen und urtümlichen Überlieferungen heute noch viel mehr als anderswo verwachsen ist. Ein leichtlebiger Bauernsohn, der im Begriffe steht, den von seiner Mutter verwalteten Hof zu verprassen, findet durch die Liebe wieder zurück zu Heimat und Scholle. Die Mutter hat mit einer alten Beschwörungsformel die Windsbraut ins Haus gelockt, die jeder, der sie

sieht, lieben muß. Die Windsbraut, einmal gewonnen, gibt das seelenlose, ewige Geisterdasein hin, wird Mensch mit allen Freuden und Schmerzen und fesselt den Mann fest an Haus und Heimaterde. Geister und Kobolde wandeln neben schlichten, einfachen Menschen, Naturvorgänge mischen sich mit dem Märchen, uralte Vorstellungen aus der Zeit der heidnischen Ahnen mit dem nüchternen realen Leben.

Der ungemein poetische und bilderreiche, wenn auch in Ermangelung stärkerer Konflikte dramatisch nicht sehr ergiebige Vorwurf bot aber gerade dem Komponisten ein sehr vielfältiges und dankbares Betätigungsfeld. Winfried Zillig zeigt sich dabei als ein ebenso großer Könner wie phantasievoller Musiker, dessen Stärke vielleicht weniger in einer markanten Thematik oder Melodik liegt als vielmehr in der Gabe, Naturvorgänge oder seelische Schwingungen in farbigen und stimmungsvollen Bildern aufzufangen und einen musikalischen Grundgedanken in mannigfaltigster Weise umzudeuten und umzuformen. Sein Orchester ist von starkem koloristischen Reiz und ausdrucksreicher Beredsamkeit; meisterlich ist ihm die realistische Darstellung des Wilden Heeres im zweiten Akt gelungen; eine weit ausschwingende Polyphonie beherrscht namentlich den Schluß der Oper.

Die Leipziger Oper bereitete der Neuheit eine glanzvolle Aufführung. Von hohem malerischen Reiz war die von Hans Schüler nach Bühnenbildern von Max Elten geschaffene Inszenierung, eine Sehenswürdigkeit für sich die in den von Hans Niedecken-Gebhard einstudierten Bewegungschören lebendig gewordenen Naturelemente. Generalmusikdirektor P. Schmitz betreute als musikalischer Leiter das Werk auf der Bühne und im Orchester mit dem Einsatz seiner großen Künstlerschaft. Für die in ungewöhnlichen Höhenlagen sich bewegende Titelpartie, die eine Gesangsvirtuosin ersten Ranges erfordert, dürfte kaum eine bessere Vertreterin zu finden sein als Irma Beilke. Mit ausgezeichneten darstellerischen und gesanglichen Charakterleistungen traten weiterhin Kamilla Kallab (Bäuerin), Heinrich Allmeroth (Hans), Margarete Kubatzki (Magd), Friedrich Dalberg (Vater Sturm), Margarete Bäumer (Waldhexe), Paul Reinecke (Waldschrat) hervor.

Werk und Aufführung fanden einen sehr starken Erfolg, für den der Komponist wiederholt danken konnte. Wilhelm Jung.

Deutsche Musik im besetzten Gebiet

Erstaufführungen in Belgien

War in Belgien die flämische Musik um die Jahrhundertwende stark durch die deutsche Romantik, insbesondere durch Wagner und Strauß, beeinflußt, so konnte nach dem Weltkrieg unter den jüngeren flämischen Komponisten eine internationale Pariser Musikrichtung viel Verwirrung anrichten. Die Verfechter einer gesunden germanisch-flämischen Kunst sahen sich einem immer stärker werdenden politischen Druck ausgesetzt, wurden in ihrem künstlerischen Schaffen aufs schwerste behindert und mit ihren Werken kaum noch aufgeführt. Wie wenig ist von ihrer Musik im Druck erschienen, waren es doch nur deutsche Verleger, die ihre hilfreiche Hand boten! Es begann die Zeit einer billigen Konjunktur, in der es zum guten Ton gehörte, Ravel und Strawinsky zu imitieren. Zugleich setzte sich das Judentum überall fest, während eine intellektuelle Brüsseler Clique unter Ausnutzung staatlicher und politischer Mittel alles daransetzte, möglichst jede Stärkung der Flamen von seiten des Reiches zu unterbinden und der flämischen Kunst das Lebenslicht auszublasen. So wurde denn auch die Aufführung einer bekenntnishaften deutschen Musik systematisch verhindert, während die typischen Vertreter der internationalen Zersetzung überall in großzügiger Weise mit ihren Produkten herausgestellt und gefördert wurden.

Der deutsche Einmarsch bereitete dieser einseitigen Kulturpolitik, der die Flamen machtlos gegenüberstanden, ein Ende. Nachdem die durch die Entfernung volksfremder Elemente entstandene Lücke vorübergehend mit allerlei richtungslosem Zeug ausgefüllt worden war, begann alsbald die systematische Aufbauarbeit. Während sich nun die repräsentativen französischen Orchester bei ihrer Programmgestaltung auf die deutsche klassische Musik warfen, um mit ihr gegen die flämischen Kulturbestrebungen einen Trumpf auszuspielen, machte es sich Het Muziekfonds, eine flämische Konzertvereinigung zu Brüssel, in Zusammenarbeit mit dem flämischen Rundfunk zur Aufgabe, erst einmal die vom liberalistischen System verdrängte Musik flämischer Meister in der Hauptstadt des Landes zu Ehren zu bringen (Peter Benoit, August De Boeck, Lieven Duvosel, Jef Van Hoof u. a.). Mit der wachsenden Erkenntnis einer großgermanischen Bluts- und Schicksalsgemeinschaft begann man auch die deutsche Musik als die natürliche und unerschöpfliche Kraftquelle zu begreifen, die nach der Entfernung aller fremdrassigen Einflüsse der flämischen Kunst einzig und allein die notwendigen Reserven zuführen mußte.

Es war daher an der Zeit, vor allem die Werke solcher deutscher Meister aufzuführen, die bisher

in Belgien unbekannt waren oder auch bewußt totgeschwiegen wurden. Dazu gehörte vor allem das Schaffen Anton Bruckners, Max Regers und Hans Pfitzners, jener Meister, die die Ehre der deutschen Kunst hinüberretteten in eine neue Zeit. Zur Verwirklichung dieser notwendigen und wichtigen Kulturaufgabe wurden sonntägliche Konzerte eingerichtet, bei denen das Große Sinfonieorchester des Senders Brüssel, das beste Orchester Belgiens, unter namhaften Dirigenten Werken der flämischen und deutschen Musik erstmalig den Weg in die belgische Öffentlichkeit bahnte. Weitere Konzerte wurden von ausgezeichneten Kammermusikvereinigungen und dem Philharmonischen Orchester Antwerpen bestritten. Es soll hier nun lediglich von der Aufführung deutscher Werke berichtet werden. Die Veranstaltungen, die größtenteils in Zusammenarbeit mit Het Muziekfonds durchgeführt wurden, begannen mit einem Konzert unter Leitung von Theo Dejoncker, in dem nach Richard Strauß' „Till Eulenspiegel" zum ersten Male die Mozart-Variationen von Max Reger erklangen. Dies Werk rief lebhafte Bewunderung hervor, man hielt es für unbegreiflich, daß sich belgische Dirigenten die Bekanntschaft mit dieser Musik bisher entgehen lassen konnten. Die weiteren Konzerte des Sinfonieorchesters brachten zunächst flämische Musik, während sich die Antwerpener Philharmonie unter Hendrik Diels vor allem für Beethoven und Brahms einsetzte. Den festlichen Abschluß des Jahres 1940 bildete das Weihnachtsoratorium von J. S. Bach im Palast der schönen Künste zu Brüssel. Hervorragende deutsche Solisten brachten mit dem Sinfonieorchester und den verstärkten Chören des Senders Brüssel unter der künstlerischen Leitung von GMD. Weisbach eine Aufführung zustande, die, von zahllosen deutschen Soldaten besucht, zu einem machtvollen Bekenntnis zur deutschen Kunst wurde. Zum neuen Jahr gab Flor Peeters ein Orgelkonzert mit Werken von Bach und Reger. Ein großes flämisch-deutsches Konzert unter Leitung von Theo Dejoncker brachte dann die Erstaufführung von Hans Pfitzners Ouvertüre „Das Käthchen von Heilbronn" und der Böcklin-Suite von Max Reger. Beide Werke wurden stürmisch gefeiert und die flämische Presse machte ihrer Erregung darüber Luft, daß man die Musik dieser deutschen Meister dem für deutsche Musik sehr empfänglichen Brüsseler Konzertpublikum solange vorenthalten hatte. In weiteren Konzerten wurden die Ballettsuite von Max Reger, die 7. Sinfonie von Hermann Ambrosius und die Sinfonie C-dur Op. 46 von Hans Pfitzner geboten. Alle Werke hinterließen stärkste Eindrücke. In einer Gedenkfeier für den verstorbenen flämischen Dichter Raf Verhulst wurde der wundervolle langsame Satz und das kühne Finale der Sinfonie von Ambrosius wiederholt. In Konzerten des Kammerorchesters des Senders Brüssel kamen die köstliche Kleine Sinfonie Op. 44 und Elegie und Reigen Op. 45 von Hans Pfitzner sowie die Sinfonietta von Kurt Budde unter Leitung von Paul Douliez zur Erstaufführung, während in einem Konzert des Sinfonieorchesters unter Arthur Meulemans zum ersten Male Pfitzners großartige cis-moll-Sinfonie Op. 36a erklang.

Staatskapellmeister Karl Elmendorff brachte mit der Antwerpener Philharmonie die Morgenrot-Variationen des jungen Gottfried Müller zur Aufführung, die eine begeisterte Aufnahme fanden. Von demselben Komponisten spielte das Kammerorchester des Senders Brüssel „Abschied von Innsbruck" und das Sinfonieorchester unter Theo Dejoncker das Konzert für großes Orchester. Das letztere Werk erregte wegen seiner Gedankenfülle und kontrapunktischen Kunst größtes Aufsehen und wurde schlechthin als die Repräsentation einer neuen deutschen Musik hingenommen. Am Geburtstage des Führers fand im ausverkauften Palast für schöne Künste ein Sinfoniekonzert unter Leitung von GMD. Fritz Lehmann-Wuppertal mit Werken der größten ostmärkischen Meister Franz Schubert und Anton Bruckner statt. Nach der Unvollendeten Sinfonie von Schubert gestaltete sich die Erstaufführung der gewaltigen 5. Sinfonie von Bruckner zu einem künstlerischen Erlebnis, das in der belgischen Tagespresse ein spontanes Echo fand. So schrieb die flämische Presse, daß die Programmlinie, die hier verfolgt würde, schlechthin richtunggebend sei für die gesamte zukünftige Entwicklung des belgischen Musiklebens. Das hervorragendste Ereignis der verflossenen Monate bildete jedoch die Max-Reger-Gedächtnisfeier in Brüssel am 11. Mai 1941, dem 25. Todestage des großen deutschen Meisters. Zum ersten Male wurde hier in Belgien sein „Sinfonischer Prolog zu einer Tragödie" und „Der 100. Psalm" unter Leitung von Theo Dejoncker zur Aufführung gebracht. Das Sinfonieorchester und die verstärkten Chöre des Senders Brüssel boten eine überragende Leistung, die von der Presse in zahlreichen Besprechungen gewürdigt wurde, während die Aufführung der Werke selbst in der Entwicklungsgeschichte des belgischen Musiklebens ein markantes Ereignis bleiben wird. Ebenfalls in Zusammenarbeit mit dem Muziekfonds und Sender Brüssel erfolgte noch zum Abschluß die festliche Erstaufführung von Richard Wagners „Parsifal" in flämischer Sprache in der Brüsseler Oper unter Leitung von Hendrik Diels.

So beginnt sich das flämische Musikleben überall da frei zu entfalten, wo auch in künstlerischer Hinsicht „schweres deutsches Geschütz" aufgefah-

ren wird, um die Gegner einer arteigenen, bodenständigen Kultur zu vertreiben. Mit der Erstaufführung aller dieser deutschen Werke, denen sich noch zahlreiche andere auf dem Gebiet der Orgel-, Kammer-, Chor- und Unterhaltungsmusik anreihten, fand diese von einem neuen Geist getragene Aufbauarbeit die begeisterte Zustimmung sowohl der Hörer wie der gesamten flämischen Presse, die auch für die Zukunft in diesem Sinne eine flämisch-deutsche Zusammenarbeit forderte.

Nikolaus Spanuth.

„Verklungene Feste"

Richard-Strauß-Uraufführung in München

Das jüngste Werk von Richard Strauß erweckt „Tanzvisionen aus zwei Jahrhunderten" als „Verklungene Feste" auf der Bühne zu neuem Leben. Was dieser liebenswürdigen und liebenswerten Musik des Altmeisters, der sich auf reizvolle Klavierstücke von François Couperin, des Monarchen der französischen Clavecinisten um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts stützt, die besondere Note verleiht, ist eine strömende Kraft des Fühlbaren und Faßbaren, eine Fülle rhythmischer Einfälle, die sich von aller Erdenschwere frei erheben.

Schon einmal hatte Richard Strauß eine Reihe dieser zierlichen und durchsichtigen Stücke Couperins zu einer Orchestersuite „bearbeitet". In der 1925 entstandenen Couperin-Suite waren Pavanen, Sarabanden, Gavotten, Couraten und Allemanden in das wie mit Silberstiften gestrichelte Gewand einer geistvoll aufgeputzten Maskerade gesteckt worden, ein genießerisches Intermezzo aus jener Wiener Zeit des Komponisten, in der unter vielen anderen Werken auch das zuckersüße „Schlagober"-Ballett entstand. In den „Verklungenen Festen" feiern diese Zierstücke jetzt eine tänzerische Auferstehung, vermehrt und erweitert um weitere „Nippes", die im blinkenden Orchesterklang der Straußischen Palette gar verführerisch glänzen. Ihr Wesen ist nicht die Kraft des Klanglichen, wie sie etwa im Tanz der Salome oder in der „Josephslegende" in raffinierter Ballung erscheint, sondern die Geschmeidigkeit, mit der das scheinbar Flüchtige und Zerbrechliche des körperlosen Rokoko festgehalten wird.

Pia und Pino Mlakar haben zu der Musik eine Rahmenhandlung ersonnen, die um das Jahr 1830 bei Paris spielt. Da lebt ein Herzog in einsamer Zurückgezogenheit auf seinem Schloß und gedenkt in wehmütiger Erinnerung der prunkvollen Feste zu der Zeit seiner Väter. Er bittet den Ballettmeister und die erste Tänzerin der Oper zu sich, um mit ihnen die Wiedererwekkung der alten Tänze auf einem Fest in seinem Haus zu besprechen. Die Künstler nehmen den Auftrag mit Freuden an, schlagen aber dem Herzog vor, auch die „neuen" Tänze, so vor allem den Spitzentanz, mit in das Programm aufzunehmen. So entstehen die „Visionen", die in einer barocken Allegorie „Flora und Zephir" gipfeln, die zugleich die Brücke zwischen dem gestern und heute bilden soll. Die Musik von Richard Strauß läßt diesen Übergang sich nahtlos vollziehen, ihre sublime Instrumentation ist ein Stoff, der die Übergänge mühelos bindet. Die Uraufführung der „Verklungenen Feste" in der Bayerischen Staatsoper war ein Fest für das Auge. Kostüm und Geist der Zeit waren in kostbaren tänzerischen und klanglichen Gleichnissen eingefangen. Das Tänzerpaar Mlakar stützte sich im ersten Teil des Werkes auf die Original-Tanzschrift des berühmten Choreographen Raoul Le Feuillet (um 1700), die von ihm meisterlich rekonstruiert wurde, während die Choreographie zum zweiten Teil von den Mlakars mit phantasiereichen Einfällen neu geschaffen wurde. Der großartige Einsatz tänzerischer, dekorativer und orchestraler Mittel ließ die „Visionen" zum Ereignis werden. Clemens Krauß dirigierte die Musik mit einem verfeinerten Klanggefühl und einer überlegenen Eleganz, die Orchester und Tänzer in gleicher Weise begeisterte.

F. W. Herzog.

Max-Reger-Gedächtnistage in Leipzig

Zum Gedenken an Max Reger, der fast zehn Jahre lang eng mit dem Musikleben Leipzigs verbunden war und hier vor 25 Jahren, am 11. Mai 1916, auf der Höhe seiner Schaffenskraft, vom Tode abberufen wurde, veranstaltete das Städtische Kulturamt Leipzig eine Reihe von Aufführungen, die in drei Tagen einen Querschnitt aus dem überreichen Lebenswerk des Meisters gaben und ein Bild von der Größe und Vielgestaltigkeit seines Werkes vermittelten. Mit gutem Grunde nahmen diese Tage ihren Anfang mit einer Motette in der Thomaskirche, denn Max Reger war in seinem musikalischen Wesen wie kein anderer vor ihm fest in der Kunst Johann Sebastian Bachs verwurzelt, der ihm „aller Musik Anfang und Ende" war. Zwei Werke waren es, die Regers Meisterschaft in der Auslegung und Variierung einer Choralmelodie be-

leuchteten: die Orgel-Fantasie „Straf mich nicht in deinem Zorn", op. 40, Nr. 2 (von Thomasorganist Hans Heintze mit souveränem Können gespielt) und die Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden", vom Thomanerchor mit auserlesenen Instrumentalsolisten unter Leitung von Thomaskantor Prof. Günther Ramin sehr eindrucksvoll wiedergegeben. Ein Orchesterkonzert im Gewandhaus brachte mit der Serenade op. 95 und dem Meisterwerk der „Hiller-Variationen" in prächtiger Ausführung durch das Gewandhausorchester unter Leitung des Direktors der Staatlichen Hochschule für Musik Prof. Walther Davisson die großartige Orchesterpolyphonie Regers zum Erklingen. Dazwischen stand die orchesterbegleitete Solokantate „An die Hoffnung", von Evamaria Böhm mit ausdrucksreicher Altstimme vorgetragen.

Der Schwerpunkt dieser Tage lag in vier kammermusikalischen Veranstaltungen, wogegen das mehr als 200 Gesänge umfassende Regersche Liedschaffen etwas knapp bedacht und nur durch fünf eingestreute (von Kammersängerin Maria Stünzner mit reifer Kunst gesungene) Lieder berücksichtigt war. Zum ersten Male hörte man das nur wenig bekannte Klaviertrio h-moll, op. 2, das Reger als 18jähriger Schüler Riemanns in Wiesbaden schrieb, ein bei erkennbarer Abhängigkeit von Brahms doch schon viel Eigenwüchsigkeit zeigendes Werk. Ebenfalls seltenen, aber kostbaren Juwelen der kammermusikalischen Kunst begegnete man in dem op. 141, dem Streichtrio in d-moll und dem entzückenden Trio G-dur für Flöte, Violine und Viola. Höhepunkte waren die Werke der Reifezeit, das fis-moll-Quartett, das Klavierquartett a-moll, op. 133, die Sonaten für Klarinette B-dur, für Violoncello a-moll und Violine c-moll, die Solosonate a-moll, op. 91, Nr. 7 für Violine (eine Meisterleistung von Konzertmeister Kurt Stiehler) und die Klavier-Variationen und Fuge über ein Thema von Bach (mit virtuosem Können gespielt von Walter Bohle). Den ergreifenden Abschluß der Gedenkfeiern bildete Regers reifstes und letztes künstlerisches Vermächtnis: sein herrliches Klarinetten-Quintett in A-dur, op. 146.

Für die durchweg glänzende Ausführung aller Werke stand ein Stab hervorragender, ausschließlich Leipziger Künstler zu Gebote, die teilweise noch zu Lebzeiten Regers als Vorkämpfer für seine Kunst gewirkt haben. Aus ihrer Zahl seien noch besonders Prof. Edgar Wollgandt, Davisson, Kalki, Genzel (Violine), Prof. Carl Herrmann, Hermann Wilke (Viola), Willy Rebhan (Violoncello), Willy Schreinicke (Klarinette), Carl Bartuzat (Flöte), Oswin Keller und Prof. Otto Weinreich (Klavier) hervorgehoben.

Wilhelm Jung.

Mozart-Tage in Tilsit

Tilsit, die zweitgrößte Stadt Ostpreußens, leistete mit ihren „Mozart-Tagen" vom 24.—28. Mai einen bemerkenswerten Beitrag zum kulturellen Leben des nordöstlichen Grenzlandes. Der Landesleiter für Musik, Musikdirektor Arno Hufeld, hatte ein Programm von Spitzenwerken (Don Giovanni, Requiem, g-moll- und Jupiter-Sinfonie) zusammengestellt, für dessen Durchführung ihm — außer der tatkräftigen Unterstützung durch die Stadtverwaltung — die zwar nicht großen, aber fleißig geschulten einheimischen Musizierkörper des Grenzlandorchesters und der Tilsiter Musik-Gesellschaft sowie ausgezeichnete Gäste aus dem Reiche zur Verfügung standen. — Im Zusammenwirken mit der reifen Gesangskunst und dem kultivierten Spiel von Willi Wolff-Leipzig (Giovanni), Erna Reiniger-Stuttgart (Donna Anna) und Hans Höfflin-Braunschweig (Ottavio) fühlten sich auch die einheimischen Kräfte (Ilse Röhe-Hansen als Elvira, Hans C. Anthonsen als markiger Komtur und Fritz Kiefer als beweglicher Leporello von shakespearehafter Schalkhaftigkeit) sowie das Orchester zu beachtlichen Leistungen mitgerissen. Die Aufführung des Requiems in der Deutschordenskirche erhielt ihr Profil vornehmlich durch die Solisten Lea Pillti, deren kristallklarer Sopran, und Fien Sap, deren bei aller Festigkeit weich strömende Altstimme den Hörern am ehesten einen Eindruck echter Mozart-Kultur vermittelten; die Herren Höfflin und Anthonsen vervollständigten das Quartett. Chor und Orchester hielten sich in dem Streben nach einer möglichst ernsten Gestaltung dieses musikalischen Testaments des Meisters auf einer mittleren Ebene der Werkauslegung, die ein Ausweichen in beschwingteren Ausdruck bewußt vermied.

Das Sinfoniekonzert brachte außer den genannten Sinfonien, in denen das Grenzlandorchester sich vor allem mit den technischen Problemen Mozarts auseinandersetzte, als ruhig schwingende Mitte das von Conrad Hansen gespielte Krönungskonzert. — Daß Mozart ein Komponist für die Jugend ist, erlebte man in einem nachmittäglichen Jugendkonzert, das den Hörern in dem technisch wie ausdrucksmäßig bewundernswerten Vortrag der jungen Pianistin Dora Peiser sowie in den makellosen Gesängen des Königsberger „Heinrich-Albert-Knabenchors" der HJ. (Leiter: Studienrat Konrad Opitz) den Begriff eines von keinen landschaftlichen Bedingtheiten bestimmten reinen Mozart-Stils vermittelte und jeweils zu einem wahren Sturm der Begeisterung hinriß. — Man hörte ferner in einem Kammerkonzert das nüchtern und

sachlich spielende „Städtische Streichquartett Königsberg" sowie das reife Klavierspiel von Prof. Margarete Schuchmann. Eine inhaltlich anspruchsvolle und in der Form glänzende Vorlesung von Prof. Engel-Königsberg rundete die Mozart-Tage nach der wissenschaftlichen Seite hin ab.

Rudolf Scharnberg.

Landeskonservatorium Leipzig zur Staatlichen Hochschule für Musik erhoben

Am 8. Juni 1940 wurde durch einen feierlichen Staatsakt im Leipziger Gewandhaus das Landeskonservatorium für Musik vom Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Rust zur Staatlichen Hochschule für Musik, Musikerziehung und darstellende Kunst erhoben. Die Feier, der zahlreiche Vertreter der Reichs-, Staats- und städtischen Behörden, der Wehrmacht und der Partei sowie Persönlichkeiten des einheimischen und auswärtigen Musiklebens beiwohnten, wurde eröffnet mit der vom Stadt- und Gewandhausorchester unter Leitung des Direktors der Hochschule, Prof. Walther Davisson, gespielten „Akademischen Festouvertüre" von Brahms. In seiner Begrüßungsansprache betonte Oberbürgermeister Ministerpräsident a. D. Freyberg, daß der Ruf der Musikstadt Leipzig neben der Thomaskirche und dem Gewandhaus vor allem auf dem Landeskonservatorium beruhe, das als ältestes deutsches Konservatorium 1843 gegründet wurde. Die Tatsache, daß die Reichsregierung seit Beginn dieses Jahres neben den Reichsuniversitäten Straßburg und Posen und der Reichshochschule für Musik in Salzburg jetzt die vierte Hochschule errichte, sei ein stolzes Zeichen unserer trotz dem Kriege gewaltig gewachsenen Lebenskraft. Hierauf erklang wiederum unter Davissons Leitung die d-moll-Sinfonie von Robert Schumann, der einst als einer der ersten Kompositionslehrer am Konservatorium gewirkt hat. Dann ergriff Reichsminister Rust das Wort, um in einer längeren Festansprache die große Vergangenheit des Leipziger Konservatoriums zu würdigen und bedeutsame Richtlinien über die Neuorganisation der staatlichen Musikerziehung zu geben. Es gelte heute, einen neuen Typ des deutschen Musikerziehers zu schaffen und den Weg zu finden zu einer auf der ganzen Breite der Nation getragenen Volksmusik. Die erste Grundlage für eine völkische Musikerziehung legt die Schule. Die außerschulische musikalische Bildung ist den Musikschulen für Jugend und Volk anvertraut, deren Unterricht im Sinn einer straffen Zusammenfassung der gesamten Jugenderziehung in den Dienstplan der HJ aufgenommen wird. Bei der hier vorzunehmenden Auslese werden die Fähigsten den Fachschulen zugeführt, deren Aufgabe die Vorbereitung auf den Musikerberuf ist. Auf diesem breiten Fundament erhebt sich der Oberbau der Musikhochschulen, die berufen sind, die Weltgeltung der deutschen Musik zu wahren und zu mehren und die darum zugleich Musikerziehungshochschulen sein müssen.

Als musikalische Ergänzung des Staatsaktes fand am Nachmittag in den Räumen der Hochschule eine Feierstunde im Zeichen Johann Sebastian Bachs statt, bei der Lehrer und Studierende des Instituts mit ausgezeichneten vokalen und instrumentalen Darbietungen ein glänzendes Zeugnis ablegten von der auch während des Krieges unverminderten künstlerischen Leistungsfähigkeit der neuen Hochschule.

Wilhelm Jung.

Hermann Blume, ein 50jähriger

Am 4. Juni 1891 in Biegen als Sohn eines märkischen Landwirtes geboren, zeigte Hermann Blume schon recht frühzeitig musikalische Begabung. Nach Vollendung seiner Ausbildung als Geiger genügte er seiner Militärdienstpflicht in München. Danach wirkte er als Konzertmeister im In- und Ausland, zuletzt in Boston. Nach einer erfolgreichen Weltreise kehrte er in der Nacht der Mobilmachung 1914 von dort mit der „Cleveland" zurück. Ohne seine Heimat wiederzusehen rückte er mit dem Feldartillerieregiment 45, das seinen Standort damals in Altona-Bahrenfeld hatte, bereits zwei Tage nach seiner Ankunft ins Feld. Als erstem seines Regiments wurde ihm im September 1914 für besondere Tapferkeit vor dem Feinde das Eiserne Kreuz 2. Klasse verliehen. Bei einem kühn durchgeführten Erkundungsritt in Frankreich im Juli 1915 zertrümmerte ihm ein Granatsplitter die rechte Hand. Eine fast einjährige Lazarettbehandlung vermochte tragischerweise die Fähigkeit zur Ausübung des Geigerberufes nicht wieder herzustellen. Das Führungszeugnis seines Batteriechefs bestätigt seinen außergewöhnlichen Mut, sein starkes Kameradschaftsgefühl und betont ausdrücklich, daß er stets sich zu „allen schwierigen Aufträgen freiwillig" gemeldet hat. In Anerkennung dessen wurde er auch mit dem Eisernen Kreuz 1. Klasse ausgezeichnet.

Nach seiner Entlassung vom Militär wandte er

sich dem Studium der Chemie zu. Allein diese naturwissenschaftliche Disziplin vermochte den Musiker nicht auszufüllen. Die Musik nahm ihn wieder ganz gefangen, und ermutigt durch den Erfolg kleinerer Kompositionen entschloß er sich zur Wiederaufnahme des Musikstudiums an der Akademischen Hochschule für Musik in Berlin. Seine Lehrer wurden nun für Komposition Humperdinck und Friedrich E. Koch, für Musikgeschichte Karl Krebs und für Musikwissenschaft die Professoren Hermann Kretzschmar und Johannes Wolf. Sein neues Wahlinstrument war das Waldhorn, einmal weil Blume dafür eine ausgesprochene Naturveranlagung mitbrachte und zum andern, weil es linkshändig zu bedienen ist.

1917 wird er einstimmig zum Vorsitzenden des Studentenausschusses gewählt und dann beginnt mit der Novemberrevolte sein Kampf auf kulturpolitischem Gebiet. Er ruft die nationale Studentenschaft zu öffentlichem Protest auf gegen die Absetzung des damaligen Direktors Kretzschmar. Frühzeitig erkennt er die Schlagkraft von Freiheits- und Volkslied als Kampfmittel gegen politische Knechtschaft und Korrumpierung. So setzt er sich persönlich ein in der Zeit der Vorbereitung der nationalen Erhebung. Dem Sozialismus der Tat dient er mit der Schaffung des Hermann-Blume-Hilfsfonds für notleidende Studenten arischer Abkunft an der Hochschule. Er ist persönlich beteiligt an der Organisation eines Studentenhilfswerkes.

Reichsarbeitsminister Dr. Seldte berief ihn bald nach 1933 als Sonderbeauftragten für Musikwesen in sein Ministerium. Hier verstand es Blume, wieder durch soziale und arbeitspolitische Maßnahmen zur Förderung aller beruflichen Interessen im Bereich der Musik, sich die Achtung seiner Vorgesetzten und der Fachwelt zu erringen. Nach der Reinigung des deutschen Musikwesens von allen fremdrassigen Zersetzungserscheinungen sieht Blume nun seine Aufgabe darin, gegen Mittelmäßigkeit und Oberflächlichkeit anzukämpfen. Sein neues Kampfziel ist die innere Läuterung der Musik.

Als Komponist ist Hermann Blume seit 1923 schöpferisch tätig. Die Sparten seines Schaffens umspannen Lieder, Chöre, Kammermusik, Instrumentalsoli, darunter ein Konzert für Waldhorn und Orchester und sinfonische Werke. Erst kürzlich hat er eine sinfonische Suite „Meine Berge — meine Heimat" fertiggestellt. Einprägsame Melodik und durchsichtige lineare Stimmführung sind die charakteristischen Merkmale seines in bester romantischer Tradition verwurzelten Schaffens, das ihm zahlreiche Auszeichnungen bei Wettbewerben und Musikfesten einbrachte. Seine Musik ist nie äußerlich, sie ist der unmittelbare Niederschlag der darin beheimateten deutschen Seele. Weil seine Kunst unproblematisch, ist sie volkstümlich. Blume hat seine Beziehung zum Volkhaften nie verloren und deshalb ist ihm alle überhöhte Artistik fremd geblieben. Primär bleibt immer der musikalische Einfall.

Rudolf Sonner.

Oper

Danzig: Durch die Berufung von Karl Tutein aus München, eines erfahrenen und besten Traditionen verbundenen Leiters, gewann die Oper mehr Raum auf dem Spielplan. Fast alles nahm er selbst in die Hand, von den großen Sachen, wie „Fidelio", „Aida", „Meistersinger", bis zu den Publikumsopern „Tiefland" und „Butterfly". An selteneren Werken sind ihm „Don Carlos" und „Boris Godunoff" und in säuberlich gefeilten Aufführungen „Cosi fan tutte" und Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen" zu danken. Hier wie in „Don Pasquale" (unter A. Neuegger) ragte in den Soubrettenpartien Ilse Menzel hervor, neben ihr als kultivierter Spielbariton Alexander Kolo. In Heinz Kraayvanger aus Wien, der bereits öfters als Stolzing und Radames gastiert hat, ist unserer Oper für die nächste Spielzeit ein Heldentenor von hohem Rang gewonnen. Kurz vor Torschluß ist, etwas verspätet, noch Ottmar Gersters volkstümliche Seemannsoper „Enoch Arden" hierher gelangt, um auch hier ihre starke Theaterwirkung zu erweisen. In der Titelrolle bot der an seinen Aufgaben merklich wachsende Waldemar Bitzer, wie vorher besonders als Boris, eine fesselnde Leistung. Dirigent war Georg Pilow, die Regie hatte Hans Schlote, der hier durch seine sorgsame Kleinarbeit verdienstvoll wirkt. Heinz Heß.

Frankfurt a. M.: Wie in jedem Jahre so beging man auch jetzt wieder die Ehrung Pfitzners durch eine ihm gewidmete Festwoche. Schon anläßlich seiner Ernennung zum Ehrenmitglied der Frankfurter Städtischen Bühnen und der Verleihung der Goethe-Plakette beschloß die Mainstadt, eine ständige Pflegestätte des Pfitznerschen Schaffens zu bleiben. Der Komponist würdigte dies in einem an Generalintendant Meißner gerichteten Schreiben; die Theatergeschichte wüßte es ihm zu danken, daß er als einziger Theaterleiter nicht an dem Lebenswerk dessen vorüberginge, der der legitime Fortsetzer der großen Linie der deutschen Musik sei. 5 Opernabende, ein Orchesterkonzert und ein Kammermusikabend boten einen geschlossenen, instruktiven Einblick in das künstlerische Wollen dieses mutigen Vorkämpfers einer inspirierten deutschen Musik. Frankfurt hatte sich schon vor Jahren mit der Wiederauf-

führung der 40 Jahre lang unbeachtet gebliebenen „Rose vom Liebesgarten" ein musikgeschichtliches Verdienst erworben. Nun hat sich im Laufe der Zeit so etwas wie eine Pfitzner-Tradition herausgebildet, die in großzügigen Ausstattungsmitteln, in einem im Werk des Meisters erfahrenen Ensemble und einem verständnisvollen Publikum auf breiter Grundlage ruht. Der anwesende Komponist wachte nun durch persönliche Regieführung seiner Opern (mit Ausnahme des Palestrina) über eine seiner Intuition entsprechende Wiedergabe. Große Stimmformate kamen den melodiösen Partien der Bühnenwerke sehr entgegen (C. Wackers, R. Fischer, A. Seibert, H. Schweebs, K. Ebers, J. Stern). Unbestrittene Höhepunkte der Festwoche waren die ausgeglichenen Aufführungen der „Rose vom Liebesgarten" und „Palestrina". Es gereicht den Frankfurter Inszenierungen zur besonderen Ehre, daß man gerade in der Raumbildgestaltung dank der modernen Bühneneinrichtungen prächtige Illusionswirkungen erzielte, wie in den duftigen, gemäldeartigen Schöpfungen zur „Rose vom Liebesgarten". In H. Jürgens, P. Walter und C. Sievert waren feinsinnige Bühnengestalter für die Pfitzner-Woche am Werk. Am Kapellmeisterpult lösten sich Frz. Konwitschny und O. Winkler ab. Im Zusammenwirken so vieler günstiger Voraussetzungen kam eine wahrhaft festliche Woche zustande mit herzlichen Huldigungen dem Komponisten gegenüber.

Die weitgehenden musikgeschichtlichen und künstlerischen Beziehungen, die Frankfurt a. M. zu W. A. Mozart hat, rechtfertigen ein großzügig begangenes Mozart-Fest. Zweimal weilte einst Mozart in der Mainstadt, einmal in den sechziger Jahren in Begleitung seines Vaters und dreißig Jahre später anläßlich eines Krönungsfestes. Schon während seinen Lebzeiten war sein Werk auf der Frankfurter Bühne heimisch. Neuerdings hat die hiesige Mozart-Pflege eine im ganzen Reich spürbare Wirkung ausgelöst. In dem in seiner Vollständigkeit vorbildlichen Festspielplan des Mozart-Festes kamen der „Titus" und „Idomeneo" in der textlichen Übertragung von Willy Meckbach, dem in Frankfurt ansässigen feinsinnigen Mozart-Bearbeiter, zur Aufführung. Bald werden zahlreiche andere Bühnen im Reich diese beiden eindrucksvollen Fassungen übernehmen. Unter den übrigen Opern erweckte die einfühlende Neuinszenierung von „Don Juan" dank der modernen Mittel und bühnentechnischen Erfahrungen des Frankfurter Theaters besondere Aufmerksamkeit. Wenn man von dem Bestehen einer selbständigen Mozart-Überlieferung sprechen wollte, von einer in sich einheitlichen Atmosphäre, dann in Hinsicht auf die krönende „Zauberflöte". GMD. Frz. Konwitschny durfte den stürmischen Beifall des festlichen Publikums mit seinen tapferen Künstlern im Orchester und auf der Bühne teilen.

Gottfried Schweizer.

Konzert

Berliner Konzerte

Unmittelbar nach den Berliner Kunstwochen erreichte das auch im Kriege beispiellos vielgestaltige Musikleben der Reichshauptstadt mit dem höchst verdienstvollen Zeitgenössischen Musikfest des Städtischen Orchesters einen neuen Gipfelpunkt repräsentativer Kunstpflege. Die sinfonische Musik, die dem ersten und letzten Abend das Gepräge gab, war mit Heinz Röttgers „Sinfonischem Vorspiel", dem fast zu einseitig lyrischen G-dur-Violinkonzert des erfolgreichen Opernkomponisten Ottmar Gerster, dem reizvollen Capriccio Helmut Degens und Ernst Gernot Klußmanns melodiefreudiger Sinfonie Nr. 3 in C-dur sehr ansprechend und wirkungsvoll vertreten.

Das zweifellos mit beachtlichem Können geschriebene, um die Gestaltung ernst ringende Klavierkonzert von Edmund von Borck entfesselt im Orchester gewaltig geballte Klangmassen, die das Soloinstrument oft erdrücken und das konzertierende Moment allzusehr außer acht lassen. Den stärksten Eindruck hinterließ die knapp gefaßte, mit ungewöhnlicher polyphoner Meisterschaft geformte 2. Sinfonie (Werk 20) von Joh. Nep. David, die nach einem leidenschaftlich bewegten ersten Satz und einem verinnerlichten Largo von herber klanglicher Schönheit in dem urwüchsig-musikantischen Scherzo ihren Höhepunkt findet. Monumentale Orgelwerke von Hermann Schroeder und Joh. Nep. David, ausdrucksvolle Lieder von Knab, Winter, Zilcher, Dettmann, Genzmer und Mark Lothar, ein in der Erfindung etwas unergiebiges, klanglich recht spröde durchgeführtes Klaviertrio von Wilhelm Broel und ein effektreiches, zu Experimenten neigendes Kammerkonzert für elf Instrumente von Kurt Rasch beherrschten die äußerst umfangreiche Vortragsfolge des zweiten Tages. Die leidenschaftlich-besessene Hingabe Fritz Zauns und seines prachtvollen Städtischen Orchesters fanden ebenso dankerfüllte Anerkennung wie die hervorragenden Solisten, von denen nur Frida Leider, Michael Raucheisen, der Organist Michael Schneider, der Pianist Conrad Hansen und Konzertmeister Paul Richartz genannt seien.

Die Orgelvorträge der 20. Kirchenmusikalischen Abendfeier in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche waren gleichfalls ausschließlich dem zeitgenössischen Schaffen gewidmet. Professor Franz Xaver Dreßler aus Hermannstadt, der sich als hervorragender, klar und eindringlich gestaltender Orgelmeister vorstellte, spielte Werke von Joh. Nep. David, Hermann Grabner und als Uraufführung die in der klanglichen Steigerung sehr überzeugenden „Variationen und Fuge über ein altes ungarisches Kirchenlied" von Lajos Schmidthauer. Mit erlesenen Chorsätzen von Reger, Wolf und Brahms bewies der von Walter Drwenski vortrefflich geschulte Chor der Gedächtniskirche erneut seine gepflegte, auf kammermusikalische Wirkungen abgestimmte Singkunst.

Sogleich nach der Rückkehr von ruhmreicher Auslandsfahrt setzte sich auch das Berliner Philharmonische Orchester erneut für zeitgenössische Kompositionen ein. Die effektvolle, stilistisch nicht eindeutig klare „Konzertante Serenade" von W. Jentsch kleidet mit sicherem Können kurze, unbeschwerte Themengebilde in ein buntschillerndes Klanggewand. Sehr kraftvolle, musikantisch-frische und melodisch ansprechende Züge trägt das Konzert für Klavier und Orchester von Helmut Degen. Der oftmals sehr massive, an Bläserakzenten reiche Klang des auch hier gänzlich unkonzertmäßig behandelten, erdrückend starken Orchesters hätte einem rein sinfonischen Werk wohl eher entsprochen. Udo Dammert spielte den schwierigen Solopart mit blendender Technik und bewundernswerter Hingabe. Beide Neuheiten hatten insofern keinen leichten Stand, als nach der Pause zwei tiefempfundene, herrlich klangschöne Werke Regers folgten. Dem Hölderlin-Hymnus „An die Hoffnung" gab die Altistin Elisabeth Hoengen ergreifenden Ausdruck, und die Philharmoniker ließen unter Carl Schurichts Leitung ihre Reger-Huldigung mit der „Romantischen Suite" weihevoll ausklingen.

Mit einem sehr anregenden und im besten Sinne werbenden Hausmusikabend hat sich die Staatliche Hochschule für Musik im Rahmen ihrer wertvollen Max-Reger-Gedächtniskonzerte ein besonderes Verdienst erworben. Eine vorbildliche Auswahl aus dem vokalen und kammermusikalischen Schaffen des Meisters, der dem häuslichen Musizieren so kostbare Werke wie die e-moll-Klaviersonatine, die a-moll-Suite (Werk 103a) und die „Suite im alten Stil" (Werk 93) für Violine und Klavier und die Liedperlen der „Schlichten Weisen" geschenkt hat, bewies eindringlich, wie sehr Reger auch kleinere Formen mit tiefem Gehalt zu erfüllen vermag. Junge, sehr begabte und erfreulich weit fortgeschrittene Geigerinnen und Pianistinnen sowie eine Sopranistin und ein Klavierspieler wiesen sich fast durchweg als konzertreife Solisten aus.

Es war ein sehr löblicher Gedanke, den diesjährigen Beethoven-Zyklus der Berliner Philharmoniker einer Reihe von jüngeren Generalmusikdirektoren anzuvertrauen, die damit ihre künstlerische Eigenart auf dem kostbaren Meisterinstrument dieses Ausnahmeorchesters ungehemmt und ausgiebig erproben können. Am ersten Abend war Richard Kraus aus Halle Gast, der mit sparsamer, aber eindringlicher Zeichengebung sehr feinfühlig und beschwingt die kammermusikalischen Feinheiten der 1. und 2. Sinfonie betonte. Hans Priegnitz, dessen im Rundfunk oft gehörte Klavierkunst sich verheißungsvoll weiterentwickelt hat, dankte man eine technisch und klanglich ganz ausgezeichnete Wiedergabe des C-dur-Konzerts.

Vor wiederum ausverkauftem Haus wurde auch der zweite Abend des Beethoven-Zyklus zu einem bedeutenden künstlerischen Erfolg. Otto Matzerath, der als GMD. in Karlsruhe wirkt, verfügt über ein hervorragendes gestalterisches Können, das sich in der Coriolan-Ouvertüre und namentlich an den Höhepunkten des klanglich aufs feinste abgestuften Trauermarsches der 3. Sinfonie zu fast dramatischer Eindringlichkeit steigerte. Eine hervorragende Leistung vollbrachte auch der junge Münchener Pianist Hugo Steurer, der das selten zu hörende B-dur-Konzert formgerecht und mit edlem Ausdruck darbot. In den begeisterten Beifall wurden mit Recht auch die Philharmoniker einbezogen, denen für die vollendet schöne Begleitung des Klavierkonzerts ein besonderes Lob gebührt.

Mit der Erstaufführung der „Sinfonietta" op. 10 von Gerhart von Westermann bewies Artur Rother auch im letzten Sinfoniekonzert des Deutschen Opernhauses seine Einsatzbereitschaft für das zeitgenössische Musikschaffen. In Anwesenheit des Komponisten fand das musikantisch frische Werk, das in seinem einzigen, dreiteilig gegliederten Satz einen romantisch beseelten, feinfühligen Klangsinn verrät, eine sehr freundliche Aufnahme. Als großartig gestaltender Klaviermeister von bewundernswerter Technik und Spielkultur erntete Conrad Hansen mit dem c-moll-Konzert von Beethoven stürmischen Beifall. Artur Rother und sein klangedles Orchester wurden nach der lebendigen und klaren Wiedergabe der 2. Sinfonie von Brahms, in der man zum Ausgleich der starken Streicherbesetzung bei den Tuttistellen die Holzbläser verdoppelt hatte, am Ende ihrer wertvollen Konzertreihe besonders lebhaft gefeiert.

Vor wiederum ausverkauftem Haus führte die Staatsoper die Reihe ihrer 6 Sinfoniekonzerte in großartiger Steigerung des bis-

her Erlebten zu Ende. Waren in den vorangegangenen Konzerten die glänzendvirtuosen Werke vorherrschend gewesen, so erhielt der letzte Abend durch den großen tragischen Prolog der Gluckschen „Alceste"-Ouvertüre und dem monumentalen Wunderbau der 8. Bruckner-Sinfonie (in der Originalfassung) die Weihe tiefster Erhabenheit. Herbert von Karajan und der mit wunderbarer Präzision und erlesener Klangschönheit musizierenden Staatskapelle dankte man eine fanatisch-werkbesessene und mitreißende Gestaltung.

Eine kostbare musikalische Feierstunde, die dem Liedschaffen Hans Pfitzners gewidmet war, bereitete das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda im Rahmen der künstlerischen Truppenbetreuung den Verwundeten eines Berliner Reservelazarettes. Die romantische Innerlichkeit der trefflich ausgewählten Gesänge, die der junge Bariton Walter Hauck sehr edel und einfühlsam zu gestalten wußte, fand bei den dankbar begeisterten Zuhörern lebhaften Widerhall. Der Komponist selbst hatte die Begleitung dieser zu Herzen gehenden Liedstunde übernommen, die mit dem bekannten Meisterlied der Eichendorffschen „Klage" erhebend ausklang. Erwin Völsing.

Chemnitz: GMD. Ludwig Leschetizky räumte auch in diesem Konzertwinter lebenden Komponisten viel Platz in seinen Programmen ein. So brachte er mit der vortrefflichen Städtischen Kapelle im ersten Werbekonzert das schwungvolle „Festliche Vorspiel für eine nationalsozialistische Feier" von Carl Ehrenberg, das stimmungsreiche „Ostpreußische Bilderbuch" von Otto Besch und die reizvolle „Salzburgische Hof- und Barockmusik" von Wilhelm Jerger. Auch seine Meisterkonzerte enthielten in gesunder Mischung Klassisches, Romantisches und bisher Ungehörtes: Bruckners 6. Sinfonie (die einzige, die hier noch nicht gespielt worden war), Karl Höllers gedankenreiche „Passacaglia und Fuge über ein Frescobaldi-Thema", Hans F. Schaubs ebenfalls aus polyphonem Geist geborene Passacaglia und Fuge, des fruchtbaren Chemnitzer Komponisten Ewald Siegerts klangschöne, von Reger beeinflußte Orchestervariationen, Vittorio Guecchis „Cassandra-Ouvertüre" und, als bedeutendsten Gewinn, Pfitzners herrliches Klavierkonzert erklangen neben Werken von Händel, Bach (Konzert d-moll für drei Klaviere, Solisten: Herbert Charlier, Fritz Just, Karl Weiß), Schubert, Tschaikowsky, Verdi (Requiem), alles mit durchgeistigender Stilsicherheit und werktreuer Gestaltungskraft geboten. Stärkste Eindrücke gingen in diesen Konzerten auch von den Solisten aus: Backhaus spielte Beethovens c-moll-Konzert, Gieseking Pfitzners Konzert, Charlier Beethovens G-dur-

Konzert, Prihoda Dvoraks Violinkonzert, Walter Schuster Dohnanyis Violinkonzert, und Emmi Leisner sang weitgespannte Schubert-Gesänge und Haydns Ariadne-Arie.

Kapellmeister Charlier bot in zwei Meisterkonzerten mit feinem Klangempfinden Bruckners 1. Sinfonie (in der Linzer Fassung), Tschaikowskys 5. Sinfonie, Strauß' „Tod und Verklärung" und als Neuheiten Erich Anders' in impressionistischen Pastellfarben gemaltes Stimmungsbild „Wattenmeer im Hochsommer", Hugo Wolfs jugendfrisches Scherzo und Finale, Cassadós durch melodischen Fluß und formale Geschlossenheit überzeugendes Cellokonzert nach Themen von Tschaikowsky mit Cassadò als Solisten. Josef von Manowarda edler Baß kam in Arien von Haydn und den Vier ernsten Gesängen von Brahms aufs schönste zur Geltung.

Gipfelpunkt unseres Konzertlebens waren die beiden von „Kraft durch Freude" veranstalteten Konzerte der Sächsischen Staatskapelle und der Münchner Philharmoniker. Dr. Karl Böhm beglückte mit der „Unvollendeten", der Siebenten Beethovens und dem „Don Juan" von Strauß, Oswald Kabasta mit der 4. Sinfonie von Brahms, Regers „Mozart-Variationen" und wieder dem „Don Juan".

Auch in den städtischen Kammermusikabenden, die Herbert Charlier als ein Pianist von virtuoser Fingerfertigkeit und zartester Anschlagskunst betreut, erklangen neben bekannten Werken (Spohrs Nonett, Streichquartetten von Beethoven [op. 130], Schubert, Smetana, Dvorak, Mozarts Klavierquartett Es-dur) fesselnde Neuheiten wie Graeners Cellosuite, Liapunows schumannisch schwärmendes Klaviersextett, Casimir v. Paszthorys in eigenen Klängen schwelgendes Klaviertrio und in Uraufführung die „Arabesken um ein deutsches Volkslied" des Reger-Schülers Erich Anders. An einem Abend kamen nur Chemnitzer Komponisten mit Uraufführungen zu Gehör: Walter Rau mit drei Gesängen für Alt und Streichquartett nach Gedichten von Wilhelm Raabe, Richard Trägner mit einem liebenswürdigen Konzert für Oboe und Klavier und zwei Baritonballaden, Otto Böhme mit einem Streichquartett C-dur, das reifem Können und schöpferischer Phantasie seine Daseinsberechtigung ver-

dankt, Ewald Siegert mit zwei Präludien und Fugen für Klavier und einer prachtvollen Violinsonate — Werken eines Vollblutmusikers, denen man einen Verleger und viele Spieler wünscht. Einen Chemnitzer Komponistenabend veranstaltete auch der Lehrergesangverein: man hörte gelungene Chöre von Walter Rau, Richard Trägner, Paul Geilsdorf, einen tiefempfundenen Liederkreis für Sopran und Klavier von Hans Luderer und ein an barocke Formen anknüpfendes, in Harmonik und Stimmführung modernes Konzert für Geige, Streichorchester und Klavier von Gotthold Ludwig Richter.

Von Chorabenden erwähnen wir nur den gehaltvollen Mozart-Brahms-Abend des Lehrergesangvereins unter Hans Luderer, die packende Aufführung von Händels Freiheitsoratorium „Der Feldherr" durch Paul Geilsdorf mit dem Paulikirchenchor, der auch einen Motettenabend mit Werken des großen Joh. Hermann Schein und des 1562 in Chemnitz geborenen Philipp Dulichius sowie die würdige Aufführung von Bruckners f-moll-Messe durch Kurt Stelzer und den Jakobichor. Die von Ewald Siegert geleitete Bach-Gemeinschaft, die in ernster Bach-Pflege u. a. alte Bach-Motetten aufgeführt hat, vereinte in einem Konzerte heitere Werke Johann Sebastians (Kaffeekantate, 5. Brandenburgisches Konzert) und seiner Söhne Wilhelm Friedemann und Johann Christian.

Als gern gehörte Gäste sangen der Leipziger Thomanerchor sowie Franz Völker, Wilhelm Strienz und Erna Sack vor vollen Sälen. Italien sandte uns wieder das Römische Kammerorchester unter Ermanno Colarocca. Auch in den drei Konzerten der Dante-Gesellschaft hörte man neue italienische Musik: von der hervorragenden Pianistin Ornella Puliti Santoliquido u. a. sehr moderne Stimmungsbilder von Davico, von Attilio Ranzato Cellostücke von V. Ranzato, Bossi und de Falla, von Enrico Campajola reizvolle Geigensätze von Aldrovandini-Piccioli, Giardini, Pizzetti und Zecchi — alles in technisch und musikalisch reifer Darbietung. Eugen Püschel.

Danzig: Das jetzt in der „Städtischen Konzertgemeinde" zusammengefaßte Konzertwesen Danzigs hat durch Kriegseinflüsse kaum etwas von seiner Reichhaltigkeit eingebüßt. Die von Karl Tutein geleiteten Sinfoniekonzerte brachten neben altbewährten Programmen einen zeitgenössischen Abend, der in der Hauptsache älteren Komponisten wie Sandberger, Franckenstein und Vollerthun gewidmet war. Die junge Generation war durch den hochbegabten Danziger Johannes Hannemann vertreten, dessen Kammerkonzert für Oboe auf lebendige Weise sich der Bachschen Stilelemente bedient. An neueren Chorwerken „Segen der Erde" von Grabner (unter Otto Lehmann) und „Des Lebens Lied" von Oskar v. Pander (unter Tutein) zu hören. An Solistenabenden war kein Mangel: von den Gästen hatten Gieseking, der mit Weismanns feinsinnigen „Traumspielen" bekannt machte, Kulenkampff, der hier die neue „Musik für Violine" von Höller aus der Taufe hob, Kempff, Schmitt-Walter und das Quartetto di Roma besonders starken Widerhall. Die von heimischen Kammermusikvereinigungen bestrittenen sommerlichen Schloßkonzerte in Oliva der „Gemeinschaft für alte Musik" ergänzen das Bild. Heinz Heß.

Frankfurt a. M.: Als Ausklang der Abonnementskonzerte und der Pfitzner-Woche zugleich galt der zwölfte Abend der Frankfurter Museumsgesellschaft. Dem anwesenden Komponisten zu Ehren erklangen die drei Vorspiele zu „Palestrina"; Maria Müller gab mit nuancierungsfähigem, machtvollem Sopran Lieder des Meisters. Mit Schumanns 4. Sinfonie beschloß GMD. Konwitschny die in ihrem Wert durch den Krieg in keiner Weise beeinträchtigte Konzertreihe. — Auch die Arbeitsgemeinschaft für neue Musik nahm den Aufenthalt H. Pfitzners zum Anlaß für einen ihm gewidmeten Abend, wo Kammermusik und Lieder (mit dem Komponisten am Flügel) einen intimen Abschluß schufen. — Die Veranstaltungen der Museumsgesellschaft endeten mit einem von H. Walcha (Cembalo) und Alma Moodie (Violine) bestrittenen erlesenen Kammermusikabend. — Eine echte Weihestunde erlebten wir zum Gedenken M. Regers mit einer Ansprache Prof. Osthoffs, die H. Walcha (Orgel) und das Lenzewski-Quartett würdig umrahmten. — Auf Einladung der NSG. Kraft durch Freude gastierte das NS.-Sinfonie-Orchester mit der Dritten von Bruckner, Schuberts „Unvollendeter" und R. Hegers Verdi-Variationen. Die Begeisterung der Hörer war groß. — Gleichfalls im Rahmen der NSG. KdF.-Abende bot Harald Kreutzberg ein in seiner Weise abgeschlossenes, fesselndes Programm.

Ein ungeminderter künstlerischer Lebenswille sprach aus den zahlreichen zum Teil recht hochstehenden Solistenleistungen. Klavierabende Maria Bergmanns, W. Bruggers und des ans Musische Gymnasium berufenen A. Leopolderer, ein Violinabend E. Brucks und ein Celloabend O. Bogners erregten begründetes Interesse. Besondere Anziehungskraft übte das Erscheinen Vasa Prihodas aus. Auch B. von Géczy hatte leichtes Spiel. — Mit einem Liederabend verabschiedete sich die ausgezeichnete, nach Stuttgart berufene Altistin der Oper Res Fischer. — Im 4. und letzten Konzert ihrer Liederabende

brachten K. Zwißler (Gesang) und H. Reutter (Klavier) vorzugsweise eigne Liedkompositionen, die Eingang in die Konzertprogramme verdienen. — Zum Besten des 2. Kriegshilfswerks bot der russische Tenor K. Sadko Lieder- und Arien, in der Wiedergabe oft recht eigenwillig und unberechenbar, in der stimmlichen Wirkung aber seines Publikums gewiß.

Wie alljährlich gab die Musikhochschule auch in diesen Kriegsmonaten im Rahmen einer Festwoche Rechenschaft über die Leistungen von Lehrern und Schülern, die in gemeinsamem Musizieren wetteiferten. Wieviel hoffnungsvolles Können der instrumentale und gesangliche Nachwuchs aufzuweisen hatte, war eine Beruhigung für die Zukunft. Auch die schöpferischen Kräfte sind vielversprechend am Werk. Ein rassiges Orchesterdivertimento von Wolfgang Rudolf (Klasse Höller) und eine h-moll-Messe Rudolf Deschs (Klasse H. Reutter), die ihren Weg machen wird, sagten uns, daß auch auf kompositorischem Gebiet die Frankfurter Musikhochschule sich ihrer großen Vergangenheit würdig erweist. Das Konzertieren der Hochschullehrer (Alma Moodie, R. Metzmacher, H. Walcha, H. Reutter, K. Höller u. a.) schuf eindrucksvolle Erlebnishöhepunkte in diesen überfüllten Veranstaltungen.

Gottfried Schweizer.

* Neue Noten *

Alte und neue Geigenmusik

Die Violinkonzerte von Antonio Vivaldi erfreuen sich wegen ihrer weitgeschwungenen, flächigen Melodik, die geigerisch und gesanglich zugleich ist, der besonderen Zuneigung der Violinschüler wie der Hausmusikfreunde. Gustav Lenzewski hat die Konzerte in a (op. 3, 6) und in g (op. 12, 1) in einer guten Neuausgabe für Geige und Klavier vorgelegt (Edition Schott), die nach der Originalpartitur angefertigt wurde. Von dem Konzert in a gab es bisher überhaupt nur eine freie Bearbeitung. Die Klavierstimme mußte dem Charakter des Instruments entsprechend ausgebaut werden, während die Solostimme unangetastet blieb. Die Bezeichnung ist geigerisch und von sauberem Stilempfinden getragen.

Hans Pfitzner hat fünf seiner schönsten Lieder für Geige und Klavier eingerichtet (Verlag Max Brockhaus, Leipzig) und Guila Bustabo gewidmet. Es ist aufschlußreich auch für den Vortrag der Lieder, die Bezeichnungen der Violinstimme mit der Originalfassung zu vergleichen. Venus mater, Ich hör' ein Vöglein locken, Sehnsucht, Die Einsame und Der Gärtner sind hier vereinigt. Erfreulich ist der Umstand, daß einer der großen Meister eine solche Einrichtung selbst vornimmt und sie nicht irgendwelchen „Arrangeuren" überläßt. Man darf in dieser Tatsache das Zugeständnis Pfitzners erblicken, daß echte Musik auch in einer anderen als der originalen Einrichtung das bleibt, was sie ist, eine Erkenntnis, die zeitweise nahezu verlorengegangen zu sein schien. Die Violinbearbeitungen Pfitzners stellen eine Bereicherung des Repertoires dar, die namentlich manche der sogenannten „kleinen Stücke" — im allgemeinen wertlose Salonmusik — verdrängen können.

Herbert Gerigk.

Musik für die Blockflöte

In der Edition Schott ist eine stattliche Folge von Originalmusiken für Blockflöte in sorgfältigen Neuausgaben erschienen, die geeignet sind, die Blockflöte als Instrument der Hausmusik zunehmend zu verankern. Helmut Mönkemeyer legt zwei Sonaten (in c und F) von Händel vor, die Flöte, Violine und Klavier (oder Cembalo) erfordern. Dem Brauch der Zeit entsprechend kann die Flötenstimme entweder von einer Altblockflöte, von einer Querflöte, Oboe oder auch Violine ausgeführt werden. Die Verwendungsmöglichkeiten dieser Ausgabe sind also denkbar vielseitig. Man wird es stets begrüßen, wenn eine Vollblutmusik wie diese Händel-Sonaten in neuen Gebrauchsausgaben erschlossen werden.

Von Giuseppe Sammartini, dem älteren der beiden Brüder, hat F. J. Giesbert zwölf Sonaten für zwei Altblockflöten (oder Violinen) mit Cembalo (Klavier) in drei Heften herausgegeben. Es handelt sich um formal konzentriert angelegte Sätze, die hohen musikalischen Gehalt mit bewundernswert einfachen technischen Mitteln einfangen. Diese Triosonaten bestehen durchaus neben den aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bekannten Werken, und sie sind allein schon geeignet, unser Bild des Komponisten G. Sammartini einer Revision zu unterziehen.

Weitere Seltenheiten erschließt Giesbert mit der Ausgabe von sechs Sonaten des Johann Christoph Pepusch, jenes 1667 geborenen Berliners, der später das Musikleben Englands neben Händel bestimmend lenkte. Die Sonaten für Altblockflöte

und Klavier (Cembalo), die ebenfalls von einer Violine oder einer Querflöte spielbar sind, tragen die Merkmale des Zeitstils um 1700. Ihre flüssige Durchführung und die prägnanten Themen — eine Eigenart des Musikers Pepusch — lassen die Sonaten als willkommene Erweiterung der Literatur erscheinen. Herbert Gerigk.

Richard Strauß: Der Rosenkavalier. Studienpartitur. Adolph Fürstner, Berlin W.
Auf 523 Seiten ist die Orchesterpartitur des „Rosenkavalier" in einer ausgezeichnet gestochenen Studienausgabe herausgekommen, die außerdem noch von Clemens Krauß einer eingehenden Durchsicht unterzogen worden ist. Dabei sind etliche Druckfehler beseitigt und „zweifelhafte Stellen" klargestellt worden. Der Text der Studienpartitur wird ausdrücklich als authentisch bezeichnet. Wenn die Kosten nicht unüberwindlich sind, möchte man wünschen, daß dieser Partitur weitere Studienausgaben von Strauß und von anderen Meistern der Gegenwart folgen, denn ihr Wert für die genaue Werkkenntnis kann nicht hoch genug veranschlagt werden. Die Ausstattung des handlichen Bandes ist in jeder Hinsicht vorbildlich. Herbert Gerigk.

Die Lieder Ferdinand Raimunds. Musikalische Einrichtung von Alexander Steinbrecher. Universal-Edition, Wien 1940. 40 Seiten.
Das Raimund-Jahr 1940 — er ist vor 150 Jahren geboren — hat als die schönste Veröffentlichung für den Musiker ein kleines Heftchen mit den „Schlagern" aus des Volksdichters bekanntesten Stücken gebracht. Josef Drechsler, Wenzel Müller und Konradin Kreutzer sind die Komponisten. Ein Dutzend solcher Gesänge faßt das Bändchen zusammen. Herbert Waniek hat eine Lebens- und Schaffenschronik Raimunds in Daten und Zitaten aus Zeitungen, Briefen, Tagebüchern eingefügt, die einen sinnvollen Rahmen für die Musik bilden.
Herbert Gerigk.

Deutsche Tänze der Klassik, herausgegeben von Kurt Herrmann, Verlag Steingräber, Leipzig.
Zum Erscheinen dieser beiden Hefte mit „Originaltänzen für Klavier" dürfte wohl auch die Forderung des praktischen Musiklebens (rhythmische Gymnastik und Volkstanzbestrebungen) Anlaß gegeben haben. Der Klaviersatz hält weitgehend Fühlung mit dem Original, wiewohl aus Rücksicht auf den Durchschnittsspieler eine Vereinfachung vorgenommen werden mußte. Einzelne Tanzgruppen (wie die Liebeswalzer von Brahms) haben daher eine vom gewohnten volltönenden Klangbild abweichende Verdünnung erfahren müssen. An Vollständigkeit läßt diese von Haydn bis Tschaikowsky reichende Sammlung keine Wünsche offen.

Walter Niemann: Sonatine op. 155 (Piano): Ein Spätsommertag. Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg.
Wie immer, wenn W. Niemann die Feder rührt, schreibt er für Ohr und Hand. So auch in dieser klangvollen dreisätzigen Sonatine, die dem Zünftigen und dem Musikliebhaber in gleicher Weise zusagen dürfte. In poesievollen Einzeleinfällen wird die Sonatenform locker gehandhabt; alle Stileigentümlichkeiten, wie wir sie von Brahms, Debussy und den Skandinaven kennen, gehen hier in einer geschlossenen, persönlichen Sprache auf. Ein fülliger Tonsatz, der auf engem Raum sämtliche Klavierlagen umspannt, reich an Schattierungswechseln und stets angenehm spielbar, zeigt wieder die Neigung zur unterhaltsamen musikalischen Schilderung. „Im balladischen Erzählton" soll der erste Satz klingen, der zu wirksamen Aufschwüngen ausholt, „herbstlich versonnen und leise-schmerzlich bewegt" das auf zarte Arpeggien gestellte Thema des Schlußsatzes, den eine volkstanzartige Melodie zwischendurch reizvoll aufhellt. Gelegentliche Druckfehler dürften in einer Neuausgabe vermieden werden.
Gottfried Schweizer.

* Musikliteratur *

Jens Peter Larsen: Drei Haydn-Kataloge in Faksimile. Verlag Einar Munksgaard, Kopenhagen 1941. 141 Seiten.
Der Haydn-Forschung ist mit dieser kostbaren Veröffentlichung ein großer Dienst erwiesen worden. Drei bisher nur wenigen Forschern zugängliche Kataloge werden in Lichtdrucktafeln in Originalgröße vorgelegt, so daß sie arbeitsmäßig geradezu den Wert der Originale besitzen. Der Entwurfkatalog im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek, der Katalog Kees in der Thurn-und-Taxisschen Bibliothek in Regensburg und schließlich das Elßlersche Haydn-Verzeichnis im fürstl. Esterhazyschen Archiv in Budapest bilden für den Herausgeber die Grundlage für thematische Verzeichnisse als Anhang. Damit ist ein erster Schritt zu einem thematischen Verzeichnis großen Stils getan, das aber erst nach der Erledigung mannig-

facher und dringlicher Vorarbeiten — namentlich hinsichtlich der Echtheit vieler Haydn zugeschriebener Werke — einwandfrei vorgelegt werden kann. Immerhin darf man von der vorliegenden Publikation eine Aktivierung der Haydn-Forschung erhoffen, so daß man dem großen Ziel in gemeinsamer Anstrengung schneller näherkommt.

Herbert Gerigk.

Carlo Gatti: Verdi im Bilde. Garzanti-Verlag, Mailand 1941. 236 Seiten Bilder.

Unter dem Patronat des italienischen Ministeriums für Volksbildung ist ein monumentales Bilderwerk herausgekommen, das Verdi und seine Umwelt illustriert. Das Buch wurde von Carlo Gatti, dem Verfasser der grundlegenden italienischen Biographie des Meisters, liebevoll vorbereitet und rechtzeitig zum 40. Todestag vorgelegt. In wirklich umfassender Weise erhält man Einblick in alle Lebensabschnitte Verdis. Rund 1000 Bilder in vortrefflichen Wiedergaben mit italienischer und deutscher Beschriftung umfaßt der stattliche Band. Gatti hat eine Einleitung vorangestellt, die in kürzester Zusammenfassung einen Lebensabriß vermittelt und die besonderen Bedingungen beschreibt, unter denen das Bilderwerk entstehen konnte.
Ungewohnt für uns ist die Übersetzung der Vornamen. Im deutschen Text gibt es weder einen Giuseppe Verdi noch einen Gioacchino Rossini; sie heißen hier Joseph Verdi und Joachim Rossini. Das entspricht der alten italienischen Gepflogenheit, jeden Vornamen großer Männer nur in italienischer Fassung zu gebrauchen, während in Deutschland fast überall die originale Form beibehalten wird. Die Frage muß allerdings mindestens einmal diskutiert werden, ob es bei uns für alle Zeiten bei der bisherigen Handhabung bleiben soll.

Herbert Gerigk.

Hans Dünnebeil: Schrifttum über C. M. von Weber. Afas Musikverlag Hans Dünnebeil, Berlin 1941. 28 Seiten.

Zusammenfassungen des Schrifttums über unsere großen Musiker sind stets begrüßenswert. Die vorliegende Bibliographie ist weder vollständig noch kennzeichnet sie jüdische Autoren. Trotzdem bietet das Heft dem Musikfreund wie dem Forscher eine Hilfe.

Georg Schünemann: Die Violine. VDI.-Verlag, Berlin NW 7. 1940. 26 Seiten.

In der Reihe der Abhandlungen und Berichte des Deutschen Museums gibt Schünemann auf wenigen Seiten eine vortreffliche Übersicht der Geschichte der Violine. Reiches Bildmaterial unterstützt die Darstellung, die gleichzeitig die Entwicklung des Geigenbaues umfaßt. Auf geringem Umfang ist eine Fülle von Wissensstoff in anschaulicher Schilderung vereinigt.

Herbert Gerigk.

Kurt Overhoff: Einführung in Werke der sinfonischen Literatur. Musikverlag Hochstein & Co., Heidelberg 1941. 143 Seiten.
Der Leiter der Heidelberger Sinfoniekonzerte legt eine Vortragsreihe in Buchform vor, die er im Laufe der Jahre für seine Hörer gehalten hat. Die Musikdeutung ist vielgestaltig, und so kann man diese Einführungen als bekenntnishaft-subjektive Darlegungen eines Musikers hinnehmen, der sich Rechenschaft über sein Tun ablegt. Beethoven, Mozart, Bruckner und viele andere sind behandelt. Die Auswahl ist von den Programmfolgen Overhoffs bestimmt.

Herbert Gerigk.

Hans Joachim Moser: Kleines Heinrich-Schütz-Buch. Leben und Werk des ältesten Klassikers der deutschen Musik. Bärenreiter-Verlag zu Kassel, 1940. 64 Seiten.
Moser legt einen Auszug aus seiner großen Schütz-Darstellung vor, und dank der Anschaulichkeit seiner Schreibweise ist hier ohne Notenbeispiele und fachlichen Apparat eine Schrift entstanden, die Heinrich Schütz den breiteren Kreisen der Musikliebhaber und der Jugend nahebringen kann. Die Aufgabe war nicht leicht, denn die Kunst eines Schütz ist bei allem überzeitlichen Gehalt an eine Form gebunden, die großenteils an der Schwelle der nur noch historisch zu bewertenden Musik steht. Es liegt in der Entwicklung der abendländischen Tonkunst begründet, daß ihre Frühzeit nur zum kleinsten Teil noch das Empfinden des heutigen Menschen unmittelbar anspricht. Aus überlegener Beherrschung des Stoffes entrollt Moser ein fesselndes Bild vom Leben und Schaffen des ersten Großmeisters der deutschen Musik, dessen Werk unvergänglich in seinem Volke lebt.

Herbert Gerigk.

Arno Werner: Freie Musikgemeinschaften alter Zeit im mitteldeutschen Raum. Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel und Berlin 1940.
Als Heft 7 der Schriftenreihe des Händel-Hauses in Halle gibt Arno Werner eine wertvolle Übersicht über die freien Musikergemeinschaften in Mitteldeutschland. Im Gegensatz zu den berufsgebundenen Musikergemeinschaften (Hofkapellen, Kurrende, Stadtpfeifer u. ä.) mit ihren strengen Ordnungen waren die freien Musikervereinigungen Träger der Volksmusik und des musikalischen Brauchtums. Kantoreigesellschaften und Adjuvan-

tenvereine hatten musikfreudige Menschen zusammengeschlossen und ein volkstümliches Musiziergut ausgeprägt. Die Bergsänger waren Träger des Bergmannsliedes, die studentischen Collegia musica wichtige Stätten geselligen Musizierens, die freien Musikbanden und fahrenden Musikanten vermittelten Stadt und Land ihre Unterhaltungsmusik. Alle diese Musiziervereinigungen haben Bedeutung auch als Grundlagen des bürgerlichen Musikvereins, der seit dem 19. Jahrhundert ein wesentlicher Träger des Musiklebens und der Volksmusik wurde. Arno Werner hat aus den historischen Quellen die Entwicklung dieser Musizierkreise im 17.—19. Jahrhundert im mitteldeutschen Raum gezeichnet und damit einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der Volksmusik und ihrer Träger wie zur Geschichte des Musiklebens in dieser Landschaft gegeben.

Karl Gustav Fellerer.

Annemarie v. Königslöw: Die italienischen Madrigalisten des Trecento. Konrad Triltsch-Verlag, Würzburg 1940.

Im Gegensatz zu den bisherigen Arbeiten über die italienische Ars nova des 14. Jahrhunderts legt die kurzzügig formulierte und mit zahlreichen instruktiven Beispielen versehene Münchener Dissertation das Hauptgewicht auf die Sonderung der schöpferischen Persönlichkeiten und bemüht sich um eine Erkenntnis der unterscheidenden Stilmerkmale bei den einzelnen Vertretern der Epoche. Manch neues Licht fällt dabei auf die stilgeschichtlichen Zusammenhänge, vor allem gewinnen die Komponisten selbst individuelle Bedeutung und treten aus einem schattenhaften Dasein in schärferen Umrissen hervor. Die Methode, die die Verfasserin bei ihren Untersuchungen befolgt, ist streng analytisch. Dies bedingt eine gewisse Einseitigkeit. Das Kunstwerk ist lediglich Stoff, Materie, die in ihre Elemente und Atome zerlegt und beschrieben wird. Als Kunstwerk, d. h. als geistigen Organismus, lernt man die italienische Trecentokunst auch in diesen im einzelnen aufschlußreichen Untersuchungen nicht kennen. Doch mag dies wohl mit der Problematik der Werke selbst zusammenhängen, zu der wir nur durch eine fortgesetzte praktische Musikübung ein lebendigeres Verhältnis gewinnen können, die dann auch einer ganzheitlichen wissenschaftlichen Betrachtung zugute kommen wird. Rudolf Gerber.

Fritz Grüninger: Heldensymphonie. Ein Lebens- und Schaffensbild Ludwig van Beethovens. Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn 1940. 280 Seiten.

Die Frage nach dem erlaubten Maß dichterischer Freiheit gegenüber der geschichtlichen Überlieferung in künstlerisch geformten Lebensbeschreibungen wurde oft erörtert. Sie kann wohl am besten dahingehend beantwortet werden, daß schöpferisches Gestaltungsvermögen, instinktsichere Einfühlungsgabe und sicherer Sinn für das Wesentliche die geschichtliche Überlieferung zu ergänzen vermögen, sofern nur keine wesensfremden Züge in die Darstellung Eingang finden und die Haltung des Kunstwerks niemals zugunsten unmittelbarer Lehrhaftigkeit aufgegeben wird. Mörikes Mozart-Novelle, Wagners „Pilgerfahrt zu Beethoven" oder Pfitzners „Palestrina"-Dichtung wird man so von einem grundsätzlich anderen Standpunkt aus zu beurteilen haben als Lebensbeschreibungen, für die in erster Linie mit Rücksicht auf leichte Faßlichkeit des Stoffs die Romanform gewählt und in denen der völlige Ausgleich von Kunstwerk und Didaskalie nicht erreicht wurde. Zu letzterer Gattung zählt Grüningers Buch. Über seine Ziele gibt Verf. im Vorwort Auskunft: „Ich bin den biographischen Grundlagen treu geblieben, aber es kam mir in diesem Buche nicht darauf an, jede Einzelheit aus dem vielgestaltigen Leben und Schaffen des Meisters zu zeigen, sondern die großen, wesentlichen Grundzüge sollen ins Licht treten. Dieser Absicht dient die Ausgestaltung einzelner Szenen." Schade nur, daß gerade einzelne dieser „Szenen" mit dem lobenswerten Bekenntnis zur Treue den biographischen Grundlagen gegenüber im offenbaren Widerspruch stehen! Wenn man sich so bedingungslos zu Beethoven bekennt, wie dies Verf. im Vorwort tut, so wäre sorgfältige Literaturverarbeitung schon angebracht gewesen. Um so mehr als dieses Büchlein offenbar auf einen Massenabsatz berechnet ist. Einige Beispiele zum Beweis. Wenn Verf. S. 11 Beethovens Mutter als Wöchnerin aussagen läßt, ihr erster Sohn sei ihr „vor drei Jahren" vom Tode geraubt worden, so ist das objektiv falsch: Ludwig Maria ist am 2. April 1769 geboren und nach sechs Tagen gestorben. Auch ist die „Trunksucht" des Vaters für jene Zeit (S. 13 ff.) noch nicht verbürgt. Man sollte Ludwig Schiedermairs diesbezügliche Ausführungen mehr beherzigen („Der junge Beethoven", Weimar 1939², S. 56 ff.). Die bekannte Episode der Versunkenheit des „sechsjährigen Ludwig" in den Anblick der rheinischen Landschaft (S. 17 f.) hat Schiedermair mit gutem Grund in eine „spätere Zeit" verwiesen, zudem die Erzählungen vom nächtlichen Unterricht durch Pfeiffer und den alkoholisierten Vater (S. 23 f.) als wohl übertrieben gekennzeichnet (S. 68 bzw. 77). Die Akademie vom 26. März 1778 fand nicht in Bonn, sondern in Köln statt, die von Grüninger angenommene Anwesenheit des Kurfürsten (S. 30 und 32) ist ein Fall von sehr weitgehender „dichterischer" Freiheit. Ferner: wenn Verf. Mozart und Konstanze bereits vor Beethovens erster Ankunft in Wien sich über Vater Leopolds Tod unterhalten läßt (S. 45 ff.), so ist dies ein ganz grober Verstoß gegen die „biographischen Grundlagen": Beethoven weilte bekanntlich vom 7. bis 21. April 1787 erstmalig in seiner späteren Wahlheimat

Wien, Leopold Mozart verschied am 28. Mai 1787. Zudem ist die von Grüninger angenommene Intensität des Unterrichts bei Mozart (S. 49) heute nicht mehr glaubhaft. Zu den „dichterischen" Freiheiten den „biographischen Grundlagen" gegenüber gehört es ferner, wenn Grüninger zwischen zweiter und dritter Fassung des „Fidelio" 17 Jahre verstreichen (S. 138) oder Haydn zu jener denkwürdigen Aufführung der „Schöpfung" 1808 „aus Eisenstadt" im Wagen des Fürsten Esterhazy kommen läßt (S. 151). Hier hat Verf. etwas zu unbekümmert Pohl III/257 ausgeschrieben. Auch die Ausführungen über die Entstehung der „Chorfantasie" widersprechen den historischen Tatsachen. Wenn auch Beethoven „das Werk innerhalb mäßig kurzer Zeit im Zusammenhang fertiggestellt hat" (Thayer-Riemann III/109), so geht es nicht an, diese Zeitspanne auf fünf Tage zu reduzieren. Bekanntlich reichen Skizzen bis zum Jahre 1800 zurück, in denen bereits das Lied „Gegenliebe" (nicht „Lied... ohne Worte"!!!) als Variationsthema auftaucht; die Skizzen beweisen überdies, wie sorgfältig und gewissenhaft der Meister am Übergang zum Chor feilte, um die Gestalt rang. Das läßt sich nicht mit einer Beethoven wesensfremden Fixigkeit wegdisputieren, die Grüninger dem Leser suggerieren möchte. Die „Neunte" endlich ist nicht dem Erzherzog Rudolf, sondern König Friedrich Wilhelm III. von Preußen gewidmet (S. 203). Erich Schenk.

J. P. Reimann: Synrhytmik-Wegweiser, Beseelte Kunst. Spiegel-Verlag, Freiburg im Breisgau 1941, 68 Seiten.

„Wisse, wenn du wächst, wächst nur Kraft! K-raft, K-önnen, K-unst sind die drei großen K des schöpferischen Menschen, des arischrassischen Menschen, wie er im Mythos der Kunst lebt im Einklang mit der Natur, mit dem Göttlichen, mit sich selbst — immerfort siegbereit!" (3). Verf. stellt uns als Ideal des Musikers den „Stromlinienmensch" vor, der im Zeitalter des Nationalsozialismus den Weg zum Aufstieg vorzeichnet. In 15 „Trainingsbriefen", die mit dem verheißungsvollen Gruß „Kraftheil zuvor!" beginnen, werden uns die Bewegungen beschrieben, die zur Vertiefung der Kunst nötig sind: „Kieferzungengrundelastik, Beseitigung der Lippenringfaulheit (50), Phonetisches Gurgeln (39), mentale Übung eines Kraftwortes, eine Handvoll Wasser zum Nasensprudelatem, Muß voran die Kräfte fühlen! ruft Goethe aus" (39). Die Sprache ist mit ihren Fremdwörtern und entstellten Fachausdrücken ungenießbar. Bereits der Titel des Buches enthält einen Schreibfehler (Synrhytmik). Den besinnlichen Schluß des Buches bildet ein „Kraftsportlied" des Verf. aus der Kolonialoper „Afrika ruft!" Wolfgang Boetticher.

Helmut Wirth: Joseph Haydn als Dramatiker. Sein Bühnenschaffen als Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper. Kieler Beitrag zur Musikwissenschaft. Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel-Berlin 1940, 197 Seiten und Notenbeispiele.

Kaum ein Musiker hat so viele verschiedene Geistesströmungen erlebt als Haydn, dessen Schaffen vom ausgehenden Barock bis zum klassischen Denken hinaufreicht. Sturm und Drang und französische Revolution sind einbegriffen. Gegenüber der bei den älteren Biographien üblichen Verniedlichung Haydns werden hier dramatische Spannungen in seinem Werk aufgedeckt, die den Meister in einem großen Weltgefühl aufgehen lassen. Verf. hat zunächst in der zeitgenössischen und modernen Kritik die Einschätzung Haydns als Dramatiker verfolgt. Über die damaligen Theaterverhältnisse Wiens gibt er einen erschöpfenden Bericht. Ein Vergleich zwischen Gluck und Haydn (Opéra comique und Opera buffa) führt zu interessanten Formgesetzen. Begrüßenswert ist ferner die Würdigung der Schauspielmusiken Haydns, über die uns bisher kaum Spezialstudien vorliegen. Im ganzen gelingt es, Haydn als ein notwendiges Glied in der Entwicklung zu der Dramatik Mozarts darzustellen. Viele Einzelheiten, insbesondere die Stellung Haydns zu einzelnen ethischen Grundgedanken, werden aufmerksam verfolgt. Unsere Kenntnis Haydns dürfte von den Ergebnissen dieser Arbeit wesentlich vertieft werden. Wolfgang Boetticher.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Die von Prof. Walther Gmeindl begonnene Reihe von vorklassischen Sinfonien — wir wiesen bereits auf Stamitz hin — wird mit einer Sinfonie in D von Georg Christoph Wagenseil (1715 bis 1777) fortgesetzt. Die Wiener Schule kommt mit einem formal sehr straffen, musikalisch durchaus frischen Werk zu Worte, das den Boden zeigt, aus dem Haydn und Mozart wuchsen. Deutsche und italienische Stilelemente durchdringen sich hier bereits. Auch diese (vom Berliner Städtischen Orchester sauber gespielte) Aufnahme ist ein ausgezeichnetes Vorführmaterial und eine interessante Bereicherung des allgemeinen Repertoires zugleich. (Grammophon LM 67560/61.)

Der dänische Tonsetzer H. C. Lumbye ist bei uns als guter Unterhaltungsmusiker bekannt; er gilt als der „dänische Strauß". Eine seiner be-

kanntesten Schöpfungen — „Traumbilder" — wird von den Berliner Philharmonikern unter Emil Reesen mit größter Sorgfalt ausgearbeitet.
(Grammophon EM 15355.)

Mozarts große Es-dur-Sinfonie ersteht in feinster Durchsichtigkeit der Linienführung und von starkem Empfinden durchglüht unter Johannes Schüler, dem die Berliner Staatskapelle ein vollendeter Mittler seiner Absichten ist. Auch wenn man berücksichtigt, daß Mozart ein besonders mikrophongeeigneter Meister ist, steht diese Aufnahme als künstlerische Leistung auf bemerkenswerter Höhe. Die Streicher singen. Die Bläser musizieren in feinster Abstimmung.
(Imperial O 14030/32.)

Der Sinfonische Kolo des Kroaten Jakob Gotovac gehört zu den interessantesten Schöpfungen der Musik des Südostens, die aus dem Geist der Volksmusik entstanden sind. Joseph Keilberth und die Prager Deutsche Philharmonie vermitteln die Musik in ihrer ganzen Farbigkeit und Spritzigkeit. (Telefunken E 3136.)

Eine erlesene Klavierplatte — von Walter Gieseking wahrhaft poetisch gespielt — enthält die Romanze (op. 118,5) und ein Intermezzo (op. 117,2) von Brahms. Es ist erstaunlich, wie Gieseking die romantische Stimmungswelt dieser Stücke einzufangen weiß. (Columbia LWX 337.)

Mit zwei Sätzen aus einer Sonate in A von Boccherini führt sich der italienische Cellomeister Amadeo Baldovino auf der Schallplatte ein. Die Klangschönheit ist hinreißend, die Technik makellos. (Columbia DWX 1625.)

Dvoraks Opern sind bei uns so gut wie unbekannt. Man bedauert das, wenn man eine Kostprobe wie die Polonäse aus „Rusalka" hört, die allerdings von der Tschechischen Philharmonie unter Talichs Leitung auch berauschend gespielt wird. (Electrola DA 5302.)

Barnabas von Geczy, einer der erfolgreichsten Vorkämpfer einer künstlerisch hochstehenden Unterhaltungsmusik, spielt einige Deutsche Tänze von Schubert in Spezialeinrichtung für sein Orchester. In dieser Form wünschte man möglichst viele sogenannte Nebenwerke unserer großen Klassiker, namentlich aber von Beethoven, Haydn und Mozart. Hier ist alles reiner Wohlklang, und die Berechtigung zur Bearbeitung wird man ohne weiteres zubilligen müssen.
(Electrola EH 1311.)

Aus de Fallas „Ein kurzes Leben" werden ein Zwischenspiel und ein spanischer Tanz von dem italienischen Rundfunk-Sinfonieorchester „EJAR" unter Ferreros Leitung mit viel Temperament musiziert. Die Farbigkeit der Musik, ihre dynamischen Gegensätze sind ausgezeichnet auf die Platte gebannt. (Odeon O—7960.)

Clemens Krauß und die Wiener Philharmoniker haben eine vorbildliche Wiedergabe des Walzers „An der schönen blauen Donau" geschaffen, die trotz der einzigartigen Ausarbeitung aller Feinheiten der Meisterpartitur eine so unmittelbar zündende Wirkung besitzt, die einfach gefangennimmt. (Telefunken SK 3150.)

Unsere großen Dirigenten fühlen sich seit je zu Johann Strauß hingezogen. Herbert von Karajan hat mit den Berliner Philharmonikern den Walzer „Künstlerleben" ausgefeilt und nuanciert wie einen Sinfoniesatz. Und auch hier bleibt der Reiz der Tanzform gewahrt.
(Grammophon LM 67585.)

Die große Auftrittsszene des Holländers singt Georg Oeggl mit überzeugender Stimmgewalt und mit der richtigen Einfühlung in den Musikstil Wagners. Ein Sänger großen Formates!
(Telefunken E 3129.)

Eine interessante Tondichtung von Sibelius „Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang" bringt Fritz Lehmann mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses zu intensivem Leben. Es ist im Grunde ein Naturgemälde großen Ausmaßes in Tönen. Es ist bewundernswert, wie der Dirigent den ersten Teil bei der Plattenwiedergabe zusammenhält und wie er den wagnerisch beeinflußten Schluß zu verinnerlichter Steigerung führt.
(Odeon O—7958/59.)

Zu den volkstümlichsten Instrumentalschöpfungen Mozarts gehört die „Kleine Nachtmusik". Das Zernick-Quartett vermittelt die vier Sätze in solistischer Besetzung. Der Streichquartettklang ist füllig, die Ausführung von hoher Kultur getragen, und keine Feinheit der Musik wird übersehen. Es ist so recht eine Plattenfolge für das deutsche Haus. (Imperial O 14005/06.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Zeitgeschichte

Heinz Tietjen 60 Jahre

Am 24. Juni feierte der Generalintendant der Preußischen Staatstheater, Staatsrat Heinz Tietjen, seinen 60. Geburtstag. Die Verleihung der Goethe-Medaille durch den Führer war die verdiente Ehrung einer der universellsten Persönlichkeiten des deutschen Theaters. 1881 in Tanger geboren, fand der Schüler Arthur Nikischs schon nach drei

Jahren künstlerischer Tätigkeit als Kapellmeister und Regisseur am Stadttheater Trier sein eigentliches Aufgabenfeld als Theaterleiter der gleichen Bühne. Über Breslau kam Tietjen nach Berlin, wo er von 1925—1930 Intendant der Städtischen Oper war und 1927 als Generalintendant die Gesamtoberleitung der beiden Berliner Staatsopernhäuser (Unter den Linden und Kroll) erhielt. Nach der Machtübernahme konnte sich Tietjen, der nach der Münchener Berufung von Clemens Krauß auch die künstlerische Oberleitung der Berliner Staatsoper erhalten hatte, dem großzügigen Aufbau dieser repräsentativen deutschen Bühne widmen. Die Neugestaltung des Spielplans mit der großen Wagner-Erneuerung, der Pflege des Gesamtwerks von Richard Strauß, der Durchformung eines mustergültigen Repertoires klassischer Meisterwerke und dem sich steigernden Einsatz für das zeitgenössische Schaffen ist ebenso sein Verdienst wie die Heranbildung eines Sängerensembles, das in der Welt seinesgleichen sucht, und die besondere Betreuung des Orchesters. Mit der Berufung Herbert von Karajans zum Dirigenten der traditionellen Staatsopernkonzerte hat diese Tätigkeit Tietjens eine besonders eindrucksvolle Bestätigung erfahren. Sein Wirkungskreis erstreckt sich vom Musikalischen bis zum Organisatorischen und zu den Einzelheiten des Verwaltungstechnischen. Diese Meisterung aller Bezirke des Theaters stand namentlich in den letzten Jahren im Dienst großer künstlerischer und kulturpolitischer Zielsetzungen, die in der vergangenen Spielzeit zu den Höhepunkten der Auslandsgastspiele in Rom, Budapest und Paris führten. Unter Tietjens Leitung ist die Staatsoper zu einem einheitlichen Kunstinstitut geworden, das heute wieder in vorbildlicher Weise seine Aufgaben erfüllt, ein Theater der Nation und eine Oper der Welt zu sein. K.

*

Das unter Leitung von Professor Fritz Lubrich stehende junge oberschlesische Landeskonservatorium Kattowitz beendet sein erstes Studienjahr. Es hat im Verlaufe dieses Jahres in sonntäglichen Morgenkonzerten, bei freiem Eintritt, breitesten Schichten der Volksgenossen die Bekanntschaft mit den Werken der Kammermusik in seinen verschiedensten Stilarten vermittelt. Anläßlich des 25. Todestages Max Regers veranstaltete das Konservatorium zwei Gedächtniskonzerte, wobei u. a. der Reger-Schüler Professor Fritz Lubrich Orgelwerke des Meisters spielte. Das Landeskonservatorium in Kattowitz wird zur Zeit von 500 Schülern besucht.

Paul Graener hat ein neues Orchesterwerk: „Wiener Sinfonie" beendet. Die Uraufführung wird anläßlich des 70. Geburtstages des Komponisten im Januar nächsten Jahres stattfinden.

Herms Niel, der Komponist des Englandliedes und vieler volkstümlicher Soldaten- und Kriegsgesänge, hat vom Führer den Professortitel verliehen erhalten.

Zum Intendanten der Vereinigten Städtischen Theater in Kiel wurde Wolfgang Humperdinck berufen.

Der Theo-Bauer-Preis in Dresden wurde in diesem Jahre erstmalig dem Komponisten Hermann Schroeder, Trier, für sein Streichquartett c-moll op. 26 verliehen. Das Werk wurde in einem außerordentlichen Kammermusikabend durch das Jan-Dahmen-Quartett mit außerordentlichem Erfolg zur Uraufführung gebracht.

In Dresden hatte das neugegründete Erben-Groll-Klaviertrio (Lotte Erben-Groll, Klavier, Marianne Selle, Violine, Charlotte Axt, Cello) bei seinem Einführungskonzerte und dem darauffolgenden „Slawischen Abend" bei Publikum und Presse den größten Erfolg zu verzeichnen.

Im slowakischen Nationaltheater zu Preßburg gaben die Wiener Sinfoniker, geleitet von Hans Weisbach, auf Einladung der Deutsch-Slowakischen Gesellschaft einen Beethoven-Abend. Dem Konzert wohnten der Minister für Schulwesen Siwak, die Gesandten Deutschlands, Italiens und Ungarns und viele namhafte Vertreter des slowakischen öffentlichen Lebens bei. Das deutsche Orchester hatte einen ungewöhnlich großen Erfolg zu verzeichnen.

Der Oberbürgermeister von Rostock hat den Schweriner Komponisten Robert Alfred Kirchner beauftragt, für die Rostocker Musikwoche des nächsten Jahres eine Kantate für gemischten Chor, Soli, Knabenchor und großes Orchester zu schreiben.

Von Josef Ingenbrand, dessen „Bolero sinfonico" in Bochum, Wiesbaden und Altenburg (Thür.) mit starkem Erfolg gespielt wurde, hat GMD. Claus Nettstraeter eine neue Komposition „Parabello" zur Uraufführung für die nächste Spielzeit in Bochum angenommen.

Reichsminister Kerrl hat Professor Fritz Heitmann zum 50. Geburtstage seine Glückwünsche ausgesprochen und ihm in Anerkennung seiner Verdienste als Berliner Domorganist ein von Prof. Otto von Kursell geschaffenes Luther-Bild überreicht.

Der Münchner Schriftsteller und Tonkünstler Albert Pfeiffer wurde am 30. Juni 60 Jahre alt.

Kurt Barth, Städt. MD. in Zwickau i. Sa., beschloß die Spielzeit mit einer ausgezeichneten Aufführung der 9. Beethoven-Sinfonie. Der 300 Personen starke Chor vermittelte eine wirkliche Festaufführung.

Aus Anlaß der 150. Wiederkehr des Todestages W. A. Mozarts veranstaltete das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln einen Mozart-Tag mit Vorträgen der Professoren Fellerer, Bücken und Niessen und musikalischen Aufführungen.

GMD. Philipp Wüst, Breslau, bringt in der kommenden Saison das Bratschenkonzert von Günther Bialas sowie Dramatische Ouvertüre von Prof. Robert Heger im Rahmen der Philharmonischen Konzerte zur Uraufführung.

Die neue Oper von Othmar Schoeck, „Das Schloß Dürande“, Text nach Eichendorff von Hermann Burte, wurde von der Staatsoper Berlin zur Uraufführung erworben. Unmittelbar nach der Berliner Uraufführung wird die Oper auch in Kassel und Zürich gespielt werden.

Ein in der Geschichte des Wiener Akademie-Theaters erstmaliges Jubiläum konnte kürzlich an dieser Bühne das Singspiel „Brillanten aus Wien“ von Alexander Steinbrecher und Curt v. Lessen mit seiner 100. Aufführung in dieser Spielzeit erleben. In der Jubiläumsvorstellung, die, wie alle vorangegangenen Vorstellungen, vollständig ausverkauft war, wurden die Darsteller und Alexander Steinbrecher wiederum stürmisch gefeiert.

Nach einem sehr beifällig aufgenommenen Gastkonzert wurde GMD. Heinz Dressel (Lübeck) als Nachfolger Hans Rosbauds zum Leiter des Musiklebens von Münster i. W. verpflichtet.

Ein interessantes Konzert veranstaltete der Lübecker GMD. Heinz Dressel. Unter dem Titel „Musik der Nationen“ faßte er Kompositionen zusammen, deren Themenmaterial aus Volksmusikgut geschöpft ist. Es kamen u. a. Werke von Calabrini, Casella, Kodály, Konoye, Moyzes und Porrino zur Aufführung. Ganz besonders starken Erfolg hatten die beiden Uraufführungen des Abends, eine Suite aus dem Ballett „Die Schwalben“ von dem spanischen Komponisten Usandizaga und eine „Danza ticinese“ von Otmar Nussio, dem bekannten Dirigenten des Radio Lugano.

Professor Alexander d'Arnals wurde am 29. Juni 70 Jahre alt. Seit 1933 ist er Spielleiter am Deutschen Opernhaus und Lehrer an der Opernschule der staatlichen Berliner Musikhochschule. Einer der älteren Nationalsozialisten unter unseren namhaften Künstlern, hatte d'Arnals lange Zeit unter jüdischen und marxistischen Machenschaften zu leiden.

GMD. Jonel Perlea, Direktor der Opera Romana in Bukarest, brachte in einem Rundfunkkonzert die „Deutsche Rhapsodie“ von Grovermann und die „Salzburger Hof- und Barockmusik“ von Alfred Jerger zur Aufführung. In einem weiteren Konzert dirigierte er die „Balladische Suite“ von Eugen Suchon, die im nächsten Jahre auch in den Konzerten der Tonhalle in Zürich unter Leitung von Volkmar Andreae zur Schweizer Erstaufführung gelangt.

Das Nordmark-Orchester in Hamburg brachte unter Engelhard Barthes Leitung die 6. Sinfonie op. 77 von Prof. Felix Woyrsch zur erfolgreichen Uraufführung.

Der Kulturverein Nordhausen gab ein Sonderkonzert mit Beethovens Neunter; Solisten waren: Martha Maria Rahmstorf Sopran, Traute Börner Alt, Hans Hoefflin Tenor, Erich Meyer-Stephan Baß-Bariton. Die Presse ergeht sich in höchstem Lob über die künstlerische Gemeinschaftsleistung der Solisten, des Frühschen Gesangvereins Nordhausen, des Cäcilienvereins Sondershausen und des Staatlichen Sondershäuser Loh-Orchesters unter Leitung von Carl Maria Artz.

Zu Pfingsten wurde mit besonderen Musikfesttagen die Loh-Konzertzeit eröffnet. Es kam hierbei eine „Festliche Musik“ für großes Orchester von Carl Maria Artz, des Leiters des Staatlichen Sondershäuser Loh-Orchesters, zur Uraufführung, die durch ihren festlichen Zug zu einem vollen Erfolg für das Werk wurde.

Der Herausgeber der Zeitschrift „Das deutsche Podium“, Hans Brückner, ein alter Vorkämpfer gegen das Judentum in der Musik, starb am 6. April im Alter von 43 Jahren.

Musikdirektor Walter Armbrust, der Leiter des Städtischen Orchesters in Eisenach, erlag, 59 Jahre alt, einem Herzschlag.

Artur Haelssig, Städtischer Musikdirektor in Kaiserslautern, starb plötzlich am 2. Mai im Alter von 41 Jahren.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:

Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Franz Schenk, Berlin-Halensee

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee

Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ des Amtes Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter
Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Str. 38. Fernruf 96 37 02/03

33. Jahrgang | August 1941 | Heft 11

Die Betonung des Wortes im Lied

Von Alfred Weidemann, Berlin

Eine durchaus nicht unwichtige Rolle spielt in den Schöpfungen der Gesangsmusik die sogenannte musikalische Deklamation, d. h. die sinngemäße Betonung der Worte durch die Musik. Eine derartige Wortbetonung ist einem vollkommenen, also auch das Recht der Dichtung wahrenden Werk des Gesanges unerläßlich und die Forderung nach einer solchen daher alles andere als rationalistische Pedanterie. Nur diejenigen, die beim Hören eines Liedes, einer Arie am Reiz der Melodie allein ihr volles Genügen finden, können die Frage der sinngemäßen musikalischen Wortbetonung für weniger bedeutungsvoll oder gar belanglos halten[1].

Mit Recht wenden die neueren Opernübersetzungen der musikalischen Deklamation ihre besondere Aufmerksamkeit zu. Den auch für die Dichtung empfänglichen Hörer wird eine noch so starke melodische Erfindungskraft nie ganz über Mängel in der musikalischen Betonung der Worte hinwegtäuschen können. Die Melodie eines solche Mängel zeigenden Liedes wird einem derartigen Hörer vielmehr, wenn die Deklamationsfehler in ihm mehrfach auftreten, leicht als den Versen nur äußerlich übergehängt erscheinen und nicht den Eindruck einer inneren organischen Verbindung mit dem Gedicht machen. Immer jedenfalls werden derartige Mängel dem anspruchsvolleren Kunstfreunde mehr oder weniger ein Hemmnis für den vollkommenen Genuß eines Liedes sein. Indem die Musik in einer Gesangsschöpfung die Verbindung mit einer Dichtung zwecks einer gemeinsamen Wirkung eingeht, übernimmt sie gleichzeitig eine selbstverständliche Verpflichtung, nämlich die, auch das Wort zu achten und es nicht zugunsten ihrer selbst zu unterdrücken. Erfüllt die Musik diese stille, selbstredende Verpflichtung nicht, so gibt sie, nur angeregt durch die Worte des Dichters, Absolut-Musikalisches; von einer wirklichen Durchdringung der Worte des Dichters, von einer Verschmelzung der beiden beteiligten Künste kann dann jedoch keine Rede sein. Mangelhafte Betonung der Dichterworte durch die Musik aber ist geeignet, dem Freunde auch der Dichtkunst zuweilen geradezu den Eindruck dilettantischen musikalischen Nichtkönnens zu machen. Vom reinen, einseitigen Standpunkte der Musik freilich wird eine dadurch entstandene Entstellung der Verse häufig als belanglos betrachtet oder gar nicht einmal beachtet, da einmal nach einer solchen Auffassung doch hier die Musik alles ist, es anscheinend nur auf sie, auf ihre Entfaltung ankommt und weiterhin bereits mit der rechten Erfassung des Gefühls- und Stimmungsinhaltes der Dichtung durch die Musik alles getan ist. Hätten aber wohl, wenn die sinngemäße Betonung der Worte in der Gesangsmusik etwas Belangloses wäre, Meister wie Gluck, Beethoven, Weber, Robert Franz, Wagner, Wolf und Richard Strauß dieser Frage ihre besondere Aufmerksamkeit geschenkt? Daß eine Nichtbeachtung oder nur geringe Wahrnehmung mangelhafter Wortbetonung in der Gesangsmusik überhaupt möglich ist, erklärt sich übrigens nicht nur durch die Gewalt der Musik, die ja das Interesse des Hörers fast völlig in Anspruch nimmt, sondern auch durch die Tatsache, daß der Sinn für Musik viel häufiger ist als die Empfänglichkeit, das Verständnis für die Dichtkunst.

[1]) Gegen die Korrektheit der Silbenbetonung des einzelnen Wortes wird nur selten ein Komponist verstoßen, er wird eine an sich unbetonte Nebensilbe kaum musikalisch akzentuieren. Wagner hat in Beckmessers Ständchen neben den eigentlichen Betonungsfehlern auch derartige Sünden ergötzlich verspottet. Von diesen soll jedoch hier nicht die Rede sein, sie bleiben außer acht.

Jedem wohl ist bekannt, daß die Sprache und somit auch die Dichtung in zwei Eigenschaften sich eng berühren: zunächst im Rhythmus, weiterhin auch in der Tongebung; dem Tonfall der Worte mit seiner unterschiedlichen Klanghöhe entspricht in gewisser Modifizierung die Linie des Melos der Musik mit ihren Hebungen und Senkungen. Der Gesang kann gleichsam als erhöhte, gesteigerte Rede angesehen werden. So sagt auch Karl Scheffler in seiner gedankenreichen Schrift über die Melodie treffend: „In der lyrischen Dichtkunst zeigt es sich deutlich, wie das Melodische mit der Sprache zusammenhängt . . . das Sprechen schöner, klangvoller und bedeutender Worte, die ein Gefühl malen, kommt der musikalischen Melodie sehr nahe. Ein ausdrucksvoller, gut betonter Vers kann ohne viel Mühe in reine Tonfolgen verwandelt werden." Scheffler erklärt dann weiter, daß „in einem meisterhaften Liedtext die dazugehörige Melodie eigentlich schon enthalten ist. „Wenn der Komponist handelt, wie es der alte Zelter nach seinen eigenen Worten tat, wenn er sich selber das Gedicht, das komponiert werden sollte, mehrere Male laut vorlas, so muß ihm die Melodie eigentlich so im Lesen schon kommen, denn sie steckt in den Worten. Unsere besten Lieder beweisen es, daß das Höchste erreicht wird, wenn die vom Dichter unwissentlich schon vorgebildete Melodie vom Komponisten kunstmäßig entwickelt wird. Man vergleiche hierzu Goethes Mignonlied ‚Kennst du das Land?' mit der Musik von Beethoven. Die Melodie ist kaum etwas anderes als eine ideale Deklamation."

Die Frage des Verhältnisses von Ton und Wort hinsichtlich der musikalischen Betonung, d. h. die Schwierigkeit ihrer vollkommenen Lösung im allgemeinen, läßt sich kurz formuliert etwa folgendermaßen umreißen: Das Lied — nicht nur das Volkslied, von dem hier nicht die Rede ist — verlangt seinem Wesen nach eine den Inhalt des Gedichtes widerspiegelnde gesangliche Melodie. Je vollkommener, in sich abgerundeter, geschlossener nun diese gesungene Melodie sich gibt, je größeren rein musikalischen Wert sie besitzt, um so mehr wird sie, was die korrekte musikalische Deklamation betrifft, sich häufig vom Wort entfernen, ihm nicht so eng verbunden sein. Eine allzu freie Entfaltung der Musik im Liede, ihre zu große Selbständigkeit pflegt dies im allgemeinen mit sich zu bringen. Achten die Töne dagegen allzu ängstlich auf die Worte, bemühen sie sich allzu diensteifrig, womöglich jedes einzelne, einigermaßen wichtige Wort in ihrer Sprache auszudrücken, wiederzugeben, so muß notgedrungen ein unruhiges, zersetztes Melodiebild entstehen, ein Melodiebild, das die schöne, klare gesangvolle Linie vermissen läßt. Als äußerste Konsequenz eines derartigen Kompositionsverfahrens ergibt sich dann jene Art des rezitativischdeklamatorischen Liedes, in dem das Klavier, also der begleitende Teil, die Melodie übernimmt und mit dieser den Gesang überwuchert. Eine Form des Liedes also, die, genau genommen, kein Lied im eigentlichen Sinn des Wortes mehr darstellt. Die Lösung der Frage eines harmonischen Verhältnisses von Wort und Ton liegt also in der goldenen Mitte; auch die größten Meister des Liedes haben sie nicht immer gefunden. Die Aufgabe des Komponisten dürfte hier lauten: das Grundgefühl, die Gesamtstimmung des Gedichtes in großzügiger Linie wiederzugeben, ohne sich in Kleinlichkeiten, wie sklavische Wiedergabe von Worten im einzelnen, in Gesang und Begleitung, zu verlieren, also wirklichen Gesang, echte Musik zu bieten, hierbei aber auch des Wertes des Wortes für einen sinnvollen Ausdruck durch eine entsprechende, d. h. korrekte musikalische Betonung zu achten. Daß die Erfüllung dieser selbstverständlichen Forderungen wohl möglich ist, haben große Schöpfer des Liedes gezeigt.

Daß mit der rechten musikalischen Betonung der Höhepunkte der Gedichtverse nicht immer eine besonders starke, exponierte Akzentuierung verbunden zu sein braucht, ist wohl selbstverständlich; doch mag dies hier gleich zu Anfang zum Thema der musikalischen Deklamation im allgemeinen hervorgehoben werden. Der Akzent am rechten Orte ist meist genügend und eine zu starke Betonung mit dem Ergebnis eines allzu überschwenglichen melodischen Ausdrucks, womöglich eine pathetische Übersteigerung, bringt einen fremden Klang, eine fremde Atmosphäre in das Lied, das eine Schöpfung der Kammermusik ist, nicht aber Gesang der Bühne, der Oper. Von einzelnen Liederkomponisten ist hinsichtlich der Intensität des Stärkegrades der Deklamation die Grenze zwischen beiden Gattungen nicht immer respektiert worden. Es ist hier aber wohl zu beachten, daß die Lyrik des Wortes, die doch zarteste Gebilde, verhaltenste Klänge aufweist, zumeist nicht zu lautem Rezitieren, sondern mehr zu eigenem stillen Lesen bestimmt ist (die kräftigere Liedform der Ballade soll in diesen Ausführungen außer Betracht bleiben).

Diese Eigenschaften lyrischer Wortkunst darf auch der Komponist nie vergessen, bedeutet doch die Hinzufügung von Musik zu einem Gedicht schon an sich eine Verstärkung des Ausdrucks. Die sinngemäße Betonung, die im Satzakzent beschlossen ist, sollte stets auch für den Komponisten eines Gedichtes maßgebend sein. Unsere deutsche Sprache besitzt, hierin anders als die der romanischen Länder, im Satzakzent das Mittel, den Inhalt eines Satzes oder Satzteiles unmißverständlich zum Ausdruck zu bringen, zu deuten. Dieser Akzent auf der Hauptsilbe, der Stammsilbe des wichtigsten Wortes, gibt dem Satz oder der Satzperiode das Gesicht, den Sinn, die Bedeutung. Eine Verschiebung dieses Hauptakzentes ändert daher sofort den Sinn der betreffenden Wortperiode oder macht sie unverständlich. Dieser Satzakzent nun ist in der Gesangsmusik die Quelle so vieler Verstöße seitens der Kom-

ponisten. Nach dem soeben Gesagten ist es auch klar, daß die Verschiebung des Hauptakzentes auf ein Wort, das keinerlei Sinndeutung des Satzes zuläßt, also eine falsche Betonung ergibt, so peinlich für den Hörer ist; der musikalische Klang aber verstärkt einen solchen Deklamationsfehler noch. Daß übrigens bei der Hervorhebung der akzentbedürftigen Töne der sogenannte gute Taktteil eine nicht geringere Rolle spielt als Höhe oder Tiefe des Tones, dürfte jedem musikalisch Empfindenden wohl bekannt sein. Die Musik hat der Dichtung gegenüber gewiß ein stärkeres Betonungs- und Höhepunktsbedürfnis. Diesem aber bieten die Nebenakzente der Verse, die weniger starken Hebungen, meist genügend Möglichkeiten. Daß es übrigens Ausnahmefälle gibt, in denen für den Hauptakzent eines Satzes, einer Verszeile die Wahl zwischen mehreren Worten besteht, sei noch erwähnt.

Bei einem weniger bedeutenden Gedicht, in Gesängen so vieler Opern, besonders erst ins Deutsche übersetzter ausländischer, wo es überall nicht so sehr genau auf den Wortlaut im einzelnen ankommt, lassen sich Deklamationssünden des Komponisten gewiß schnell korrigieren. So etwa, um ein beliebiges Beispiel zu nennen, in der Schlußzeile von Liszts bekanntem Liede „Es muß ein Wunderbares sein" mit ihrer störenden Betonung „sich nur von Liebe sagen": hier ist durch eine einfache Umstellung der Worte „von Liebe nur sich sagen" sofort die sinngemäße, ausdrucksvolle musikalische Akzentuierung erreicht. In derselben Art läßt sich die für jeden feiner empfindenden Hörer stets störend wirkende Deklamation des Komponisten: „Durch die Blätter leise weht der warme Sommerwind" in Regers vielgesungenem Wiegenlied verbessern: „Leise durch die Blätter..."
Derartige Änderungen sind jedoch bei hochwertiger Wortlyrik nicht möglich; wir können die vom Dichter wohlgefügte, aufs feinste bedachte Wortfolge eines Gedichtes von Goethe, Eichendorff, Mörike, Keller nicht im geringsten zugunsten der Musik ändern. Es bleibt hier angesichts störender Unebenheiten der musikalischen Deklamation nur die Möglichkeit, durch einen modifizierten, der Sinnbetonung angenäherten Vortrag des Sängers, der oft ein vorübergehendes Verlassen des Taktschemas bedingt, wie es ähnlich in manchen alten deutschen Volksliedern und zuweilen in den Rezitativen der Bachschen Passionen und Kantaten erforderlich ist, eine Milderung, eine Besserung herbeizuführen. Nicht immer freilich wird es möglich sein, dieses Mittel einer Korrektur der musikalischen Betonung anzuwenden, darf doch auch nicht vergessen werden, daß der Rhythmus, genauer: die Takteinteilung, welche die Betonung bedingt, für die Physiognomie, den Charakter einer Melodie bestimmend ist.
Es wurde bereits hervorgehoben, daß eine ganze Anzahl von Meistern der Musik der sinngemäßen Betonung der Worte aufmerksame Beachtung schenken. Auch Peter Cornelius und Carl Loewe gehören außer den bereits Genannten zu den die Worte der Dichtung besonders achtenden Liedschöpfern. Wagner schätzte den Balladenmeister nicht zuletzt wegen seiner verständnisvollen Behandlung der deutschen Sprache, wie er einmal erklärte. Sehr gewissenhaft war übrigens in dieser Beziehung auch Beethoven. Er pflegte sich, bevor er an die Vertonung einer Dichtung heranging, die zu betonenden Silben zu unterstreichen. Wenn Dichter und Vertoner in einer Person vereint sind wie bei Cornelius und Wagner, so ist die glücklichste Bedingung für eine harmonische Lösung der oft schwierigen Aufgabe, dichterisches und sprachliches Melos in Einklang zu bringen, gegeben. Wie verantwortungsbewußt in dieser Beziehung Richard Strauß bei seinen Liedern zu Werke ging, hören wir von seinem Biographen Steinitzer, der uns berichtet, daß der Meister aus Scheu, das Gesetz der richtigen Betonung zu verletzen, „manchmal zu eckiger Zurechtbiegung guter melodischer Linien" getrieben worden sei. Lieder wie „Traum durch die Dämmerung" und „Freundliche Vision" sind hinsichtlich ihrer mit selbstverständlicher Natürlichkeit wirkenden Übereinstimmung von dichterischer und musikalischer Deklamation geradezu vollendet zu nennen. Dabei fließt die Melodie, ohne sich jemals dem rezitativischen Ausdruck zu nähern, in ruhiger, den Hörer bezwingender Schönheit dahin. Diese Lieder, wie auch so manche andere Gesänge desselben Meisters und ebenso der obengenannten Tonschöpfer zeigen, daß sinngemäße Betonung der Dichterworte und eine schöne, ausdrucksvolle, den Hörer beglückende Gesangsmelodie wohl vereinbar sind. Es klingt uns demgegenüber merkwürdig, wenn wir lesen, daß ein Künstler wie Brahms, von Freunden auf Unebenheiten des einen oder anderen seiner Lieder aufmerksam gemacht, hiergegen völlig gleichgültig blieb. Auch in manchen Gesängen der erwähnten gut „deklamierenden" Liedmeister besiegt die Macht der Töne dann und wann das dichterische Wort.

Befremdende Wortbetonungen entstehen nicht selten dadurch, daß der Komponist den Grundrhythmus seines Liedes den Anfangsversen des betreffenden Gedichtes entnimmt. Da der Dichter aber bekanntlich innerhalb seines Versschemas eine große Freiheit in der Akzentuierung, in der Verteilung der einzelnen Hebungen hat, den Höhepunkt einer jeden Verszeile also dem Sinn entsprechend anders legen kann — ein Wechsel, der zu den besonderen Reizen einer Dichtung gehört —, so muß bei jeder Änderung des Hauptakzentes einer Versperiode sofort ein Mißverhältnis der dichterischen zur musikalischen Betonung eintreten, wenn der Komponist die Deklamation der ersten Verszeile oder Verszeilen als Grundschema beibehält. Er

fühlt sich dennoch meist hierzu gezwungen, da er eine Symmetrie des musikalischen Rhythmus benötigt, wenn er sein Lied nicht unruhig, formlos erscheinen lassen will. Der Komponist wählt dem Wesen der Musik gemäß, der Formgebung wegen für seine Perioden gern Entsprechungen. Derartigen einander ähnlichen musikalischen Perioden stehen jedoch nicht immer auch in der Betonung korrespondierende Verszeilen des Dichters gegenüber. Achtet der Liedkomponist dessen nicht, so müssen sich notgedrungen Unstimmigkeiten zwischen dichterischem und musikalischem Vers ergeben. Am Beispiel eines allgemein bekannten Liedes von einem großen Meister läßt sich diese Grundschwierigkeit bei der Vertonung dichterischer Texte klar erkennen.

Wenn Beethoven in seinem schönen Liede „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" der Wortbetonung entgegen musikalisch deklamiert: „ihn rühmt der Erdkreis, ihn preisen die Meere" und „wer trägt der Himmel unzählbare Sterne, wer führt die Sonn' aus ihrem Zelt?", so, weil er dem Liede, schon um einer erhabenen majestätischen Wirkung willen, einen einheitlichen großen Rhythmus, den der beiden Eingangszeilen, zu geben wünscht, in denen, bei vier Hebungen, die Akzente jeweils auf der ersten (Nebenakzent) und der dritten Hebung (Hauptakzent) liegen. Er läßt es daher unbeachtet, daß der Dichter nach den ersten beiden Verszeilen „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre, ihr Schall pflanzt seinen Namen fort" in der Anordnung der Akzente eine Verschiebung eintreten läßt und die Betonung der beiden Satzteile der dritten Verszeile ändert in: „ihn rühmt der Erdkreis, ihn preisen die Meere" und in der fünften und sechsten Verszeile in: „wer trägt der Himmel unzählbare Sterne, wer führt die Sonn' aus ihrem Zelt?" Und wenn der Tonmeister in der Schlußzeile seine Melodie entgegen dem Dichter betont: „und läuft den Weg gleich als ein Held", ferner bei der Wiederholung „und läuft den Weg gleich als ein Held", so geschieht dies aus einem Urprinzip der Musik heraus: dem der Steigerung der Melodie zu einem Höhepunkte gegen den Schluß. Gerade das wichtige Wort „Held" aber tritt dadurch, besonders bei seiner Wiederholung, viel zu wenig hervor. Es hätte ebenso wie dichterisch auch musikalisch den Gipfel bilden müssen, den in letzterer Beziehung jetzt das völlig nebensächliche Wörtchen „als" darstellt. Daß dieses „als" der melodische Gipfel des herrlichen, erhabenen Liedes ist, muß besonders störend wirken. Als Höhepunkt ein belangloses Nebenwort betonen zu müssen, ist für einen intelligenten Sänger aber gar keine geringe Verlegenheit. Wie sehr gewönne die Wirkung des Ausdrucks, wenn das Wort „Held" die Spitze der Melodie bildete, wenn es also z. B. etwa hieße: „und läuft den Weg dem Helden gleich."

Ein anderer großer Meister, Zeitgenosse Beethovens und wie dieser Schöpfer von Liedern, hat sich über die Frage der musikalischen Deklamation in einer besonderen Abhandlung ausgesprochen und ihre zeitweiligen Schwierigkeiten beleuchtet: Carl Maria von Weber. „Nach meiner Ansicht ist es die erste und heiligste Pflicht des Gesanges, mit der möglichsten Treue wahr in der Deklamation zu sein." Mit diesen grundlegenden, wahrhaft goldenen Worten für jeden Gesangskomponisten beginnt der Meister seine Ausführungen. „Ändert oder vernichtet die Musik, mit der Rede verbunden, den Sinn des Dichters, so hat sie gefehlt", heißt es an einer weiteren Stelle der Abhandlung. Weber meint dann, daß der Gesangskomponist meistens dadurch in Verlegenheit gerate, weil der Dichter nicht immer den Redeakzent der prosodischen Quantität der Silben gleichstelle. Er kommt dann auf die Grundschwierigkeiten zu sprechen, indem er erklärt, daß es übrigens zunächst die eigentliche Aufgabe sei, „das innere Leben, welches das Wort ausspricht, wiederzugeben und hell hervortreten zu lassen, wobei nicht selten die große Gefahr erscheint, bei ängstlich gesuchter Korrektheit den Blütenstaub der inneren Wahrheit der Melodie in Steifheit und Trockenheit zu verwandeln. Zu entscheiden, wo es nun einem oder dem andern, der Musik oder der Dichtkunst, zukomme, den Vorherrschenden zu spielen, ist die größte Klippe, an der schon mancher scheiterte."

Von besonderem Interesse sind auch die Worte Webers am Schlusse seiner Ausführungen: „Daß der Redende die Zeitverhältnisse der Silben und auch deren Betonung viel feiner und unmerklicher abstufen kann, ist — wohlverstanden, die Formen angenommen, die gegenwärtig für die Tonkunst festgelegt sind — ganz auch meine Überzeugung."

In diesem Zusammenhang verdient auch die hinsichtlich unseres Themas besonders interessierende Persönlichkeit des bereits erwähnten Peter Cornelius Erwähnung, ist er doch unter allen deutschen Schöpfern des Liedes der einzige, der zugleich auch lyrischer Dichter (von seiner dramatischen Dichtkunst hier abgesehen) war. Cornelius, der sich selbst auch zunächst als Dichter fühlte — wir besitzen von ihm einen Band wertvoller lyrischer Gedichte —, hat neben vieler anderer auch eigene Lyrik vertont. Es ist von Reiz zu beobachten, wie sich in den Liedschöpfungen Cornelius', der sich erst später auch der Musik widmete, die Frage der musikalischen Deklamation gelöst zeigt. Wir sehen da bei ihm, dem gleichzeitigen feinsinnigen Poeten, in dieser Beziehung ein erfreulich harmonisches Verhältnis zwischen Wort und Ton

herrschen, wie denn auch viele seiner Lieder eine innige Vermählung von Dichtung und Musik zeigen. Nur gelegentlich wird auch bei ihm der Komponist übermächtig, und der Meister offenbart dann deutlich, daß in seinem Schaffen die Macht der Töne stärker ist als die des Dichters.
Dies aber war selbst in den Schöpfungen seines großen, von ihm hochverehrten Freundes Richard Wagner zuweilen der Fall, der wie wohl kein zweiter der sinnvollen Betonung der Worte im Gesang die höchste Bedeutung beimaß. Jeder weiß, mit welch wahrem Ausdruck sich seine Gesangsmelodie und sein „Sprachgesang" eng den Worten dank auch einer musterhaften Deklamation anschmiegen. Wagners Gesangsschaffen kann in seiner meisterhaften Wortbetonung geradezu als Vorbild für alle Gesangskomponisten gelten. Seine Gesangsmelodie verkörpert hierin das Ideal; sie scheint, wie es immer sein sollte, unmittelbar aus den Worten emporgeblüht zu sein. Dann aber muß folgerichtig die Betonung der Worte auch stets aufs schönste dem Gefühlsinhalt entsprechen.

Wagners Kunst gehört nur wenig in den Rahmen dieses Aufsatzes. Wagner war kein Lyriker im kleinen, im Lied; er beabsichtigte auch nicht, ein solcher zu sein. Sein Schaffen galt dem dramatischen Werk, der Bühne, dem Musikdrama, in dem er die im Grunde einzig mögliche organische Verschmelzung von Wort und Ton sah. Dennoch hat er, von der Liebe zu einer edlen, kunstempfindenden Frau entzündet, in seiner Meisterzeit einige kostbare Lieder geschaffen, Gelegenheitsschöpfungen im schönsten, höchsten Sinne des Wortes. Innigstes Verbundensein von Dichtkunst und Musik herrscht in diesen herrlichen Gesängen. Will man aber kritisch sehr genau sein, so läßt sich wohl auch hier einmal eine kleine Unebenheit in der musikalischen Deklamation finden. Besonders Feinfühlige mögen da vielleicht in der Betonung der Anfangszeile des Liedes „Der Engel": „In der Kindheit frühen Tagen hört' ich oft von Engeln sagen" (anstatt „In der Kindheit frühen Tagen...") einen Verstoß gegen die gute Deklamation erblicken. Doch wie dem auch sei, wir gewahren selbst bei diesem Meister das, hier besonders fesselnde, Schauspiel, daß der musikalische Einfall, die Kraft der Melodie auch ihn zuweilen einmal überwältigt und er in einem solchen Moment der korrekten Deklamation nicht genau achtet. Man denke da auch an manches in seinen Bühnenwerken, z. B. an die Betonung im Steuermannsliede: „Mein Mädel, wenn nicht Südwind wär'" oder an den vom Hauptwort ins Zeitwort verlagerten musikalischen Höhepunkt in Elsas Traumerzählung „...will er Gemahl mich heißen..." Auch in Wagners späteren Musikdramen findet sich vereinzelt Ähnliches. Triumph der Musik über das Wort.

Welch leuchtendes Vorbild in der Behandlung des Textes Richard Wagner für das Schaffen des Liedermeisters Hugo Wolf, des letzten unserer vier Liederkönige, war, ist bekannt. Geradezu ehrfurchtsvoll trat Wolf an die von ihm zur Vertonung ausgewählten Dichtungen heran, und mit wahrer Inbrunst versenkten seine Töne sich in die Seele der Verse. Der Wunsch, die engste Verbindung von Wort- und Tonkunst im Gesangsausdruck zu erreichen, mußte zum deklamatorischen Liede führen und in dessen intensivster Steigerung zu einer Schwächung und Zerklüftung der gesanglichen Linie, die ihre Einbuße an rein musikalischer Substanz nun durch deren Abgabe an die instrumentale Begleitung ausglich. So sagt selbst ein Dichter, Ernst Ludwig Schellenberg: „Gewiß hat Hugo Wolf dem Tonfall der Silben kritischer nachgelauscht (als Schubert); aber wer möchte leugnen, daß gerade bei ihm auch das Licht so häufig gebrochen und ermattet schimmert, daß er über der peinlich beobachteten Deklamation die Linie zerstört und knickt?"

Daß das dem sprachlichen Ausdruck so nahe deklamatorische Lied von ergreifender Wirkung sein kann, zeigen nicht nur Wolfs Lieder dieser Art, sondern schon weit früher die Deklamationsgesänge Schuberts und auch bereits Reichardts. Dennoch fehlt all diesen Schöpfungen doch der Duft, der beglückende Eindruck der echten Musik, der das Wesen des wahren Liedes ausmacht und unser Gefühl, unsere Seele so zauberhaft berührt. Da, wo die Deklamation dem Ausdruck der Vollmusik nahekommt, wie in Wolfs arios deklamatorischem schönen, innigen „Schlafenden Jesuskind", ist die Wirkung denn auch am stärksten. Das deklamatorische Lied Wolfs steht dem Sprachgesang Wagners sehr nahe, doch dieser ist wohl für die Bühne, für die nichtlyrischen Teile der dramatischen Handlung einer Oper ein ausgezeichnet geeignetes gesangliches Ausdrucksmittel, weniger jedoch für das Lied, das in seinem wahren Wesen immer eine Schöpfung der Lyrik bleibt. Mit dem echten, feinen Instinkt des großen Künstlers ist Wagner in seinen erwähnten sogenannten Wesendonk-Liedern denn auch völlig Musiker. Wenn Wolf in seinen nichtdeklamatorischen Liedern die Zügel hinsichtlich der genauen Wortbetonung dann und wann etwas lockerer läßt, so scheint dies geradezu mit Absicht zu geschehen, als habe er hier der Musik im Gesang die volle Freiheit, sich unbeengt auszuleben, gönnen wollen. Daß es aber bei Wolf so manche Glücksfälle gibt, d. h. Beispiele einer vollkommenen schönen Gesangslinie mit korrektester Betonung der Worte, braucht wohl gerade bei diesem Liedermeister kaum besonders hervorgehoben zu werden. Sind übrigens nicht auch den meisten Musikfreunden diejenigen Lieder Wolfs, in denen er frei und unbefangen singt, lieber als die deklamatorischen?

In Liedern ersterer Art tritt das Genie eines Komponisten auch weit offenkundiger zutage, bedarf es doch in ihnen einer größeren, echten Inspiration, eines glücklichen melodischen Einfalls.
In Veröffentlichungen von seiten der Musik ist in bezug auf die Frage der Betonung des Wortes im allgemeinen, diese bagatellisierend, zuweilen zu lesen: der Vokalkomponist vertone doch nicht Worte, sondern das, was hinter ihnen stehe; er offenbare in Tönen den Geist oder Gefühlsinhalt der Worte, das „Hintergründige", das „Wesentliche" eines Gedichtes. Richtig, als erstrebtes Ziel jedenfalls. Ist dies nun aber nicht etwas Selbstverständliches? Und kommt nicht gerade durch die sinnvolle Betonung der Worte der innere Gehalt einer Dichtung zu klarem und überzeugendem Ausdruck? Muß ein Komponist, der mit einem Liede ein vollkommenes Gebilde, in dem eine enge Verbindung der beiden Künste herrscht, zu schaffen beabsichtigt, sich nicht an die Gesetze der Sprache halten? Muß er nicht auch beachten, daß eine unrichtige, dem natürlichen Sprachempfinden zuwiderlaufende Wortbetonung durch die Musik das inhaltliche Verständnis des Liedtextes durch den Hörer erschwert?
Die Wichtigkeit einer einwandfreien musikalischen Deklamation erhellt weiterhin noch aus folgendem: Der Sänger vermag bei der Wiedergabe eines Liedes diesem einen viel echteren, stärkeren Ausdruck, eine weit größere Überzeugungskraft zu verleihen, wenn die Akzente, die Höhepunkte der Melodie sich in schöner, natürlicher Art mit denen des Gedichtes decken. Nur dann ist (eine eingebungsvolle, dem Inhalt der Verse gerechtwerdende Vertonung vorausgesetzt) eine Verschmelzung der beiden Künste Dichtung und Musik — soweit eine solche möglich ist — erreicht, ein aus ihnen geschaffenes neues einheitlich wirkendes Kunstwerk entstanden. Nur in einem solchen Liede ist der Sänger nicht nur Interpret des Komponisten, sondern zugleich auch des Dichters.

Grillparzers Musikästhetik

Von Helmuth Sommerfeld, Danzig

Unter den großen deutschen Dichtern hat wohl keiner zur Musik ein so inniges Verhältnis gehabt wie Franz Grillparzer, dessen hundertundfünfzigster Geburtstag in diesem Jahre wiederkehrte. Mehr noch als bei Goethe hat die Tonkunst in seinem Leben eine wichtige Rolle gespielt. Er war nicht nur musikalisch hochgebildet, sondern besaß auch fachmännisches Musikverständnis und hat sich, wenn auch nicht öffentlich, so doch in seinen Reisetagebüchern musikkritisch und außerdem gelegentlich auch kompositorisch betätigt. Ein längeres Gedicht in reimlosen Versen „An die Musik" („Sei mir gegrüßt, o Königin! Mit der strahlenden Herrscherstirne, mit dem lieblich tönenden Munde!") war die erste poetische Arbeit, welche überhaupt veröffentlicht wurde. In einem zweiten kürzeren Gedicht „An die Tonkunst" verherrlichte er sie als „die freieste, einzig freie" unter den Künsten. Auch schaffende und nachschaffende Musiker seiner Zeit, wie Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Wagner, Liszt, Rossini, Paganini, Klara Wieck und Jenny Lind hat er in Gedichten und Epigrammen, je nach seiner Einstellung zu ihnen, gefeiert oder bekämpft.
Seine Mutter, die, wie er erzählt, „in der Musik lebte und webte", erteilte ihm, ehe er noch „den vollkommenen Gebrauch seiner Gliedmaßen hatte", den ersten Klavierunterricht. Später zeigte er eine große, durch Kenntnis der Grundelemente der Harmonielehre und des Generalbasses gestützte und durch die in seinem Nachlaß gefundene „Anleitung zum Fantasieren" von Carl Czerny und durch den musiktheoretischen Unterricht bei Simon Sechter geförderte Gewandtheit im freien Fantasieren und im singenden Improvisieren, namentlich von Versen aus der „Ilias" und aus Horaz. Um sich im Prima-vista-Lesen zu ertüchtigen, sang er lange Jahre hindurch jeden Sonntag in der Augustinerkirche zu Wien. Ohne je die geringste Anweisung erhalten zu haben, eignete er sich eine gewisse Fertigkeit im Violinspiel an. Unter den nicht eben zahlreichen Proben seiner Kunst als komponierender Liebhaber befindet sich auch die Vertonung des Sirenengesanges aus Homers „Odyssee", wie er denn überhaupt sich mit der Musik der Griechen besonders beschäftigt und seine Gedanken darüber in losen Studien niedergelegt hat.
Es erscheint fast als selbstverständlich, daß ein musikalisch so vielseitig interessierter Dichter sich auch Gedanken über Wesen und Sinn der Tonkunst gemacht hat. Ähnlich wie wir von Goethe wertvolle Bemerkungen zur musikalischen Ästhetik überall in seinen Werken finden — so etwa über das Leitmotiv und über das unsichtbare Orchester —, hat auch Grillparzer in Versen und Prosa seine musikästhetischen Ideen entwickelt. So verstreut und mitunter recht versteckt sie in den verschiedenen Gesamtausgaben seiner Werke auch vorliegen mögen, sind sie doch nicht etwa nur Gelegenheitsäußerungen, sondern entspringen einer einheitlichen Kunstanschauung.
Der Grundgedanke seiner Musikästhetik ist die Ansicht von der Eigengesetzlichkeit und Selbstherrlichkeit aller echten Musik. Eine auf einem Tagebuchblatt aus dem Jahre 1822 aufgezeichnete Kindheitserinnerung bringt dazu folgende wesentliche

Bemerkungen: „Was mich in der Musik vorzüglich ansprach, war eigentlich der Ton, der Klang, der als Nervenreiz Gemüth und Phantasie aufregt." Grillparzer spricht hier dann weiter geradezu von der „magischen" Wirkung des Tones an sich und von der Verbindung der Töne „nach ihrem eigenen Gesetze". Auf Grund dieser Anschauung vom Wert der absoluten Musik, die für ihn „etwas unendlich Heiliges, Überirdisches" bedeutet, steht ihm auch die Instrumentalmusik am höchsten. „Ich ziehe daher auch die Instrumental-Musik eigentlich jeder andern vor und würde es noch mehr tun, wenn nicht der Zauber der Menschenstimme so sehr für gesungene Musik spräche". In der ergreifenden Erzählung „Der arme Spielmann" läßt er den alten Geiger „die ewige Wohlthat des Tones und Klanges" und die Seligkeit der Auflösung der Dissonanz in die Dreiklangsharmonie preisen.

Ganz entschieden wendet er sich gegen eine Verwischung der zwischen Musik und Poesie bestehenden Grenzen. Hierfür sind neben vielen anderen zwei Aphorismen aus dem Jahre 1820 sehr charakteristisch. In dem ersten weist er darauf hin, „daß das Wort blos Zeichen, der Ton aber, nebstdem daß er ein Zeichen, auch eine Sache ist". In dem zweiten formuliert er den wesenhaften und grundlegenden Unterschied der beiden Künste durch folgende geistreiche Antithese: „Die Poesie will den Geist verkörpern, die Musik das Sinnliche vergeistigen."

Am ausführlichsten hat Grillparzer seine Ideen über die Aufgabe der Musik und ihr Verhältnis zur Dichtkunst in einem Aufsatz über Webers „Freischütz", wohl anläßlich der Erstaufführung am Kärntnertortheater (3. 11. 1821), entwickelt. (Franz Grillparzer, Sämtliche Werke, herausgegeben von August Sauer, 14. Band, S. 33—36.) Seine elementarästhetische Grundansicht wurzelt auch hier in dem unmittelbaren Gefallen und Mißfallen der Töne und Intervalle „ohne notwendige Dazwischenkunft des Verstandes". Doch läßt er es hierbei nicht sein Bewenden haben. Vielmehr spricht er den Tönen im Sinne der Ausdrucksästhetik außerdem auch die Fähigkeit zu, besondere Gemütszustände wie Freude und Wehmut, Sehnsucht und Liebe, Schmerz, Schreck und Zorn zu erwecken. Dieses Moment stellt seiner Anschauung nach erst die zu einer schönen Kunst notwendige Verbindung mit dem Verstande wirklich her und macht die Musik als Kunst überhaupt erst möglich.

Als das eigentliche Gebiet der Musik bezeichnet er das der dunkeln Gefühle. Die Tonkunst unterscheide sich von und vor allen anderen Künsten dadurch, daß „in ihr Symphonien, Sonaten, Konzerte möglich sind, Kunstwerke nämlich, die, ohne etwas Genau-Bestimmtes zu bezeichnen, rein durch ihre innere Konstrukzion und die sie begleitenden dunkeln Gefühle gefallen" (S. 35). In dieser Eigenart der Musik beruht für Grillparzer auch ihr Vorzug gegenüber der Poesie. „Wo Worte nicht mehr hinreichen, sprechen die Töne... Alles was höher geht und tiefer als Worte gehen können, das gehört der Musik an, da ist sie unerreicht, in allem andern steht sie ihren Schwester-Künsten nach" (S. 35).

Aus dieser Überlegung heraus tritt er, wie auch schon früher, für eine reinliche Scheidung der Künste ein. Insbesondere wird er nicht müde, den grundlegenden Unterschied zwischen Ton- und Dichtkunst nachdrücklich zu betonen. Die Musik dürfe nicht den Ehrgeiz haben, mit den Begriffen der Redekünste in Wettstreit zu treten und etwa es dem Dichter an Bestimmtheit des Ausdrucks gleichtun zu wollen, ebenso wie es für diesen ein törichtes Unterfangen wäre, wollte er in seinen Versen den Musiker im Klange erreichen. Ein sehr wertvolles Eingeständnis eines Poeten, der in Werken wie „Sappho" und „Des Meeres und der Liebe Wellen" und in seinen anderen hellenischen Dramen eine so hohe Stufe sprachmusikalischer Schönheit erreicht hat!

Die Musik solle sich in der in ihrer Natur gegründeten Form halten. Diese Form liege im Wohllaut, wie bei der bildenden Kunst in der Wohlgestalt. Damit bekennt sich Grillparzer zum klassischen Kunstideal und tritt besonders für Mozart ein, der ihm als „der größte Tonsetzer" gilt und dem er mit folgenden Versen huldigt:

> „Dem großen Meister in dem Reich der Töne,
> Der nie zu wenig that und nie zu viel,
> Der stets erreicht, nie überschritt sein Ziel,
> Das mit ihm eins und einig war: das Schöne."

Ihm folgt er auch in seinen anspruchslosen Kompositionen, die allerdings von der Frühromantik, wie sie sich z. B. in Schuberts Liedschaffen äußert, nicht unbeeinflußt sind.

Das Schöne ist für Grillparzer als einem Vertreter des klassischen Ideals eben die grundlegende und wertmäßig höchste ästhetische Kategorie, das Charakteristische ihm durchaus nachgeordnet.

Hieraus ergeben sich wichtige Folgerungen für Grillparzers Stellung zur Oper, über die er sich in mehreren seiner ästhetischen Fragmente ausgelassen hat. Er wendet sich gegen alle Versuche, wie sie etwa Weber, im „Freischütz" vorsichtig anbahnend und in „Euryanthe" weiterführend, und dann besonders Richard Wagner unternommen hat, die Oper vom Gesichtspunkt der Poesie aus zu betrachten oder etwa gar die Musik bei der Oper zur bloßen Sklavin der Poesie zu machen. Das so gepriesene Charakteristische der Musik ist für ihn häufig ein sehr negatives Verdienst, das sich meistens darauf beschränke, „daß die Freude durch Nicht-Lustigkeit, die Milde durch Nicht-Härte, der Zorn durch Nicht-Milde, die Liebe durch Flöten und die Verzweif-

lung durch Trompeten und Pauken mit Kontrabässen ausgedrückt wird". Grillparzer prägt den für seine Opernästhetik bedeutsamen Satz: „Der Situation muß der Tonsetzer treu bleiben, den Worten nicht; wenn er bessere in seiner Musik findet, so mag er immer die des Textes übergehen." Und ein anderes Mal bekennt er: „Nichts ist mir unerträglicher, als ein Opern-Kompositeur, der den Worten seines Textes nachläuft und ihm deshalb eine zerstückelte, nicht-melodische, nicht organisch ausgebildete und abgerundete Musik unterlegt." Er hält unerbittlich an dem Grundsatz fest: „Keine Oper soll vom Gesichtspunkte der Poesie betrachtet werden — von diesem aus ist jede dramatisch-musikalische Komposition Unsinn —, sondern vom Gesichtspunkte der Musik." Als Anti-Wagnerianer gibt sich der große österreichische Dichter auch in dem Ausspruch: „Die von einer Oper eine rein dramatische Wirkung fordern, sind gewöhnlich Jene, die dagegen auch von einem dramatischen Gedicht eine musikalische Wirkung begehren, d. i. Wirkung mit blinder Gewalt."

Neben der Gattung der Oper will er dann allerdings noch als zweite die des Singspiels gelten lassen. In ihm sei nicht die Musik, sondern der Text die Hauptsache. Eine geklügelte und recht willkürliche Annahme, die seiner Grundeinstellung widerspricht! —

Grillparzers musikästhetische Gedanken, die hier in großen Umrissen beleuchtet wurden, sind, wenngleich sie auf einer fest gegründeten Kunstanschauung fußen, von systematischer Betrachtung weit entfernt und daher lückenhaft und unvollständig. Es fehlt z. B. eine eingehende Untersuchung der elementaren Faktoren des musikalischen Ausdrucks wie Tonhöhe und Tonstärke, der formgebenden Prinzipien wie Melodie, Harmonie und Rhythmus und der assoziativen Momente wie Tonmalerei und Toncharakteristik. Ebenso fern liegen ihm und müssen ihm liegen Probleme, wie sie die neuzeitliche Forschung bewegen: man denke nur an den methodischen Unterschied zwischen psychologischer und phänomenologischer Ästhetik. Gleichwohl verdienen seine Ideen zur Musikästhetik, mit denen er sich nicht nur als feinsinnig sich einfühlender Kunstkenner, sondern auch als klarer, scharfer Denker erweist, starke Beachtung.

Städtische Musikpflege in Straßburg in alter und neuer Zeit

Von Friedrich Baser, Straßburg

Deutsche Musik, deutscher Ordnungssinn und deutsche Verwaltung: dieser mächtige Dreiklang, zur Reinheit und Fülle verbunden, begleitet klangvoll den gewaltigen Aufstieg unseres Volkes durch die Jahrhunderte. Wer freilich die Musik nur vom ästhetischen oder gar genießerischen Standpunkt aus zu begreifen vermag, wer also notwendig in Gegensatz zum ordnenden Geist städtischer und staatlicher Verwaltung geriet, die den Ausgleich zu schaffen hat all der Dinge, die sich „hart in Raum und Zeit stoßen", der wird das unerläßliche Zusammenwirken dieses Dreifachen leicht übersehen. Und doch wäre das unvergleichliche Aufblühen deutscher Musikkultur undenkbar ohne diese engverbundene Dreiheit. An keiner deutschen Stadt, vielleicht Nürnberg ausgenommen, kann dies durchs Jahrtausend so klar beobachtet werden wie bei der Musikentwicklung Straßburgs, dessen Stadtverwaltung schon erstaunlich früh, im hohen Mittelalter, hierbei planvoll vorging bis 1918, da die durch Oberbürgermeister Dr. Schwander heraufgeführte Blüte unter Hans Pfitzner zerstört wurde und bis in die Gegenwart, in der Oberstadtkommissar Dr. Ernst auf ganz neuer, gefestigter Grundlage aufbaut.

Zunächst behielt freilich das Münster mitsamt den übrigen Straßburger Kirchen noch in dem Halbjahrtausend seit 825 (erste Erwähnung einer Straßburger Münsterorgel durch Ermoldus Nigellus) die Oberhand, solange die Musica sacra als Schwester (bisweilen auch Magd) der Theologie hochgeschätzt war. Um so tiefer wurde das Volksmusizieren in den Spielleuten und Pfeifern getroffen, die vom Klerus als „Diener Satans", des Tanzens, weltlicher Lustbarkeiten, verpönt wurden. Als „Fahrende" wurden sie rechtlos: noch 1306 verbot Bischof Friedrich von Lichtenberg allen Geistlichen seines riesigen Straßburger Gebiets, den Fahrenden Kleider zu schenken, geschweige denn Nahrung! Dieser unseligen Entwicklung konnte erst das durch eigene Tüchtigkeit erstarkende Bürgertum entgegentreten und so das Erbe alten Volksmusiziergutes vor völliger Vernichtung retten. Der Rat nahm diese Vogelfreien in seinen Dienst als Ratspfeifer, aus denen sich bald die hochgeachtete, selbst mit diplomatischen Diensten betreute Zunft der Trompeter entwickelte, während die Turmbläser (z. B. von der Plattform des Münsters) Morgen- und Abendstunden mit schönen Chorälen ankündigten, beim Nahen von Feinden Alarmsignale gaben, wie auch bei Feuersbrünsten; bei Fürstenempfängen, Ratswahl oder Festlichkeiten sorgten sie für den Ohrenschmaus und befeuerten mit ihren Weisen den Tanz. Dagegen sicherte der Rat ihnen durch umsichtigen Ausbau ihrer Spielordnung auskömmlichen Unterhalt und Regelung friedlicher Art mit neuzuziehender Konkurrenz.

Die große Beanspruchung der Pfeifer durch feiernde oder übermütige Bürger zwang das

Straßburger Stadtrecht schon 1322 zu folgendem „Paragraphus 454": „Es sol nieman affter der dritten wahtglocken in unser statt trumpeten oder basunen (Posaune blasen) one Pfiffer, die da pfiffent mit schalmigen (Schalmeien) und bumbart (Pommer oder Bombarde), als das gewonlich ist; es sol ouch nieman affter derselben Zyte kein trumbe slahen, es sy dan ein sackpfiffer daby, der dartzu gehöret und pfiffet, als das gewonlich ist, und das das ouch geschehe mit vackelen (Fackeln) und mit schoube, die da burnen; ouch sol nieman affter derselben zitt blosen mit hültzin hornen (kleinen Alphörnern?) oder jagdhörnen; es sol ouch nieman, wie der genant ist, affter der dritten wahtglocken keinen ungewonlichen schrey von munde tun noch juchzen, beckin slahen oder dergleichen ungewonlich gewute machen, und wer der vorgeschrieben stucke deheins verbreche, der bessert 30 pf." Die Musizierlust der Straßburger mußte also schon vor sechs Jahrhunderten in geregelte Bahnen gelenkt werden unter Anleitung kundiger Pfeifer, damit gutgemeinte Katzen-Serenaden sich allmählich zu wohllautender Nachtmusik veredelten!

Daneben mußte der Rat Mahnmittel zur Abwehr des inneren Feindes, verräterischer Juden, aufwenden: „Anno 1349 hatten die Juden allhie zu Straßburg einen Anschlag daß sie wolten die Stadt verraten, ließen deswegen ein Horn machen, dem Feind dadurch eine Losung zu geben, wann sie den Angriff thun solten; darauff ließ man ein Horn machen und befahl der Rath dieser Stadt, man solte solches alle Nacht auf dem Münster zweymal blasen, den Juden zu einer Schmach und Schande." Dies wurde bis in die Französische Revolution durchgeführt, bis die Juden 1791 durch drei vermummte Kerle nachts dies ihnen recht unbequeme „Grüselhorn" stahlen. Es hatte durch mehr als vierhundert Jahre durch das „Judenblasen" um 8 und 9 Uhr abends alle Juden, die sich durch ein Kopfgeld die Erlaubnis, tagsüber nach Straßburg hereinzukommen, erkauft hatten, aufgefordert, sofort seine Mauern zu verlassen.

Aber auch andere Sorgen beschäftigten 1408 den Rat: die ehrsamen Schneider beschwerten sich ob des uralten „Schneider-meck-meck-meck-Liedes", das demnach auf ein recht achtbares Alter zurückblicken kann: „Mandat und verbot daß niemand hinanvürder in unser Statt das liede von dem snider und einre geißen nit me singen sol, noch dehein ander lied in semlicher mossen, das erber lüte und antwercke antreffende ist, by straff 30 sch., dann es das erber antwerck der snider und ire knechte verdrossen."

Damals schon hatte der Rat auch die Betreuung der Münsterorgel übernommen, wie der Bewerbungsbrief des Wiener Orgelmeisters Jorg an den Straßburger Stadtrat vom 2. Dezember 1412 beweist, in dem sich der berühmte Erbauer der „gros orgel zu Wienn zu sand Stephan" erbietet, die große Münsterorgel auszubessern.

Besondere Betreuung wandte der Rat seit 1492 den Meistersingern zu, unterstützte sie in ihrer Organisation, bei Aufstellung ihrer Tabulaturen und Satzungen, bei Aufführung ihrer Spiele und Komödien, zu deren Aufwendungen sie nach gutem Gelingen durch ihre Gaben und Geschenke beisteuerten. Nicht geringere Sorgen machten dem Rat die Schülerumzüge und -feste nach alter Sitte, bei denen die Schüler „stentorea voce", also nicht immer mit Wohllaut, den jeweils von ihrem Schulmeister (der erste und bekannteste war der Straßburger Peter Schott, 1458—1492) komponierten oder wenigstens versifizierten Festkantus sangen.

Kunstvollere Lieder gelangen dann 1501 dem Straßburger „Stadtsyndikus" Sebastian Brant, der die stolze Reihe literarisch bedeutsamer Verwaltungsbeamten eröffnete. Fünfundzwanzig seiner lateinischen Carmina übersetzte er ins Deutsche, und manches von ihnen wurde weithin beliebtes Kirchenlied. Nicht minder einflußreich wirkte unser Stadtsyndikus als Dramatiker: „Hercules am Scheidewege" wurde 1512 aufgeführt.

Zu den Passionsspielen seit 1512 auf dem Roßmarkt beschaffte der Rat vom städtischen Werkhof Balken und Bretter zur Errichtung der Bühne, trug einen Teil der Unkosten und brachte die Kostüme, Spielgeräte (die „Rüstung") in einem eigenen Lager unter. Außerdem übernahmen die Stadtdiener ohne Gebühr den Sicherheitsdienst für die Dauer der Spiele, die „zu ere Gottes und mit zu lust der welt" gegeben wurden.

Wie selbständig der Rat schon 1517 Wünsche des früher allmächtigen Bischofs behandelte, ist aus der Ablehnung zu ersehen, die dem bischöflichen Rat zuteil wurde, die Prozession (Crützgang) der „Brüderschaft des Passions" zum Fronleichnamsfeste wegen des zu großen Auflaufs zu verbieten. Fürchtete das Kapitel die Sturmboten des nahenden Bauernkrieges? Im gleichen Hungerjahre 1517 zeichnete sich der Rat durch umsichtige Maßnahmen gegen die Hungersnot aus, was den Meistersinger Jörg Kienast zum „lobgesang von der statt Straßburg" begeistert. Er „erzalt die guottat so armen lüten da beschehen ist, in den türen (dürren) jaren" in dreiundzwanzig vierzeiligen Strophen auf fliegendem Blatt, deren damals zahlreiche in Straßburg gedruckt wurden. Nur dem mutigen Einstehen des Rates war es zu danken, daß seit 1524 das deutsche Kirchenlied mit Matthäus Zell, Capito, Hedio, Greiter, Dachstein, Pollio, Oehler und Huber so mächtig aufblühte. Sehr wichtig und heilsam war auch der Ratsbeschluß 1529: „daß man die Orgel im Münster slagen und nit also müßig ston solt lassen", wie dies Zwingli und Calvin in der Schweiz ver-

schuldeten zum Nachteil der Kirchenmusik, die eben ohne Unterstützung der Orgel zurückblieb. Dem Straßburger Beispiel folgte Basel erst 1562, Zürich und Bern erst viel später. 1533 beschloß der Straßburger Magistrat, „die rundtänze" (die Vorform unseres Walzers) zuzulassen, nicht aber „schändliche Lieder daran zu singen". Um ihnen zu steuern, lobte der Rat 1539 die Meistersinger, die „vil hübscher lieder uff der beckerstuben gesungen und aber der singer wenig, da man die schol nit wol halten mag". Dem abzuhelfen, wurde beraten, „ob man ihnen etwas zu steur geb daß das gesang erhalten werde". So wurde zum Beschluß erhoben, „daß sie jars vier mal singen sollen und jedesmal inn 5 b zu losung der kronen geben und sollen nichts dann geistliche lieder singen". An all diesen Bestrebungen beteiligte sich Sebastian Brant aktiv und chronikschreibend: in seinen Annalen.

Die Gründung des protestantischen Gymnasiums 1538, aus dem sich später die Universität entwickelte, wäre ohne Beihilfe des Rats nicht denkbar gewesen. Hier unterrichtete seit 1542 kein Geringerer als Mathäus Greiter, einer der besten Komponisten seiner Zeit, nach seinem 1544 erschienenen „Elementale musicum".

Auch die Schulkomödien der Gymnasiasten unterstützte der Rat dauernd. Ihre musikalische Einrahmung entwickelte sich rasch zur Blüte, als 1600 Christoph Thomas Walliser zum praeceptor classicus und musicus ordinarius der Akademie ernannt wurde. Leider gingen die meisten seiner 1611 druckbereiten Oden- und Theatergesänge verloren. Viele priesen ihn als den besten Choragus Deutschlands. Der Rat ernannte ihn 1606 zum „verordneten Musicus ordinarius der Stadt Straßburg", was schon in vielem dem entspricht, was unsern neuzeitlichen „Musikbeauftragten der Stadt" aufgetragen wird. Walliser leitete nicht nur die Kirchenmusik im Münster, Schul- wie Bühnenmusik am Gymnasium, sondern auch alle wichtigen festlichen Veranstaltungen der Stadt wie des Gymnasiums, z. B. zu seiner Jahrhundertfeier (1538 bis 1638) seine vielgerühmte achtstimmige Motette, die sein Schwanengesang werden sollte. Noch als 78jähriger leitete er die Promotionsmusik.

Seit 1597 erreichte der Stadtrat durch kluge Aufmunterungen eine erneute Blüte der Meistersinger Straßburgs, durch verbesserte Organisation und Aktivierung aller Stände bis hinauf zu den Universitätsprofessoren für den volkserziehlichen Gedanken des Meistergesanges. Er überdauerte denn auch um ein volles Jahrhundert den härtesten Schlag, den Straßburg je erlitten: den französischen Überfall 1681, seine Abtrennung vom Reich. Erst 1780 lösten die letzten Straßburger Meistersinger ihre Zunft auf.

Den sichern Griff, den der Stadtrat schon sooft bei der Besetzung wichtiger Musikerposten bewährte, zeigte auch die Berufung des Organisten der Hauptkirche zu Frankfurt a. M., Philipp Friedrich Böddecker, zum Straßburger Münsterorganisten 1643. Zwei Jahre später stiftete der Ratsherr Steinbock jeder der sieben protestantischen Pfarrkirchen Straßburgs ein Kapital von 200 Gulden zur Hebung ihrer Kirchenmusik. Solche Stiftungen kennzeichnen immer wieder im Laufe der Jahrhunderte die tätige Liebe und Fürsorge der Straßburger für ihr Theater und Musikwesen, für ihre Meistersinger und Kapellen, wie auch die hochherzige Stiftung Apffels von 1847 beweist, die erst den lange vergeblich gehegten Wunsch der Straßburger nach einem Konservatorium, einem dauernd angestellten Kapellmeister (Hasselmans) und Theaterorchester 1855 verwirklichte. So waren die Grundlagen geschaffen, die schon 1872, alsbald nach der Heimführung des Elsaß ins Reich, zur Gründung eines Städtischen Orchesters führten, das unter Franz Stockhausen und Hans Pfitzner (1908 bis 1918) zu einem ungemein leistungsfähigen Klangkörper heranwuchs, der nun der Leitung Rosbauds anvertraut wurde.

Selbst unter der Franzosenherrschaft (1681 bis 1870) sicherten heimattreue Stadträte und Prätoren allen Bedrückungen französischer Präfekten zum Trotz dies Erbe stolzer städtischer Musikpflege. Schon 1685 bestellten sie „einen Generalinspektor über die Musik" in den sieben protestantischen Pfarrkirchen Straßburgs: Hartwig Zysich, und setzten ein „Collegium musicum" ein, das sich allwöchentlich im „Frauenhause" (am Münster) versammelte, um Maßnahmen zur Hebung der Musik, Vervollständigung des Instrumentariums und Notenbestandes zu besprechen, bis später dann in der Konventstube des Wilhelmitanums auch musiziert wurde unter Leitung eines Kapellmeisters. Leider ging dies Collegium musicum nach altdeutschem Muster schon 1730 ein, um der „Académie de musique" Platz zu machen. Doch änderte dieser Namenswechsel keineswegs die echtdeutsche Musizierfreudigkeit, die Joh. Christoph Frauenholz 1727 bis 1754 als „städtischer Konzertdirektor" leitete, unterstützt von 20 städtischen pensionsberechtigten Musikern (6 Violinen, 1 Bratsche, 2 Celli, 1 Kontrabaß, Flöte, je 2 Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten, dazu Pauke). 1781 ernannte der Magistrat den seit 1777 als Kapellmeister an der Neuen Kirche wirkenden Joh. Philipp Schönfeld zum Konzertdirektor der Stadt für sechs Jahre. Neben ihm befeuerte als Nachfolger des berühmten Münsterkapellmeisters Franz Xaver Richter (zuvor in Mannheim) der Haydn-Schüler Ignaz Pleyel 1783 bis 1793 Straßburgs Musikleben, das durch die Französische Revolution schwerste Einbußen erlitt. Doch brachten musikverständige Bürgermeister, wie Kentzinger, bald erneuten Aufschwung, 1833 durch Gründung einer

unentgeltlichen Violinschule, die 1855 zum Konservatorium geweitet wurde. Den Höhepunkt aber brachte erst das Pfitzner-Jahrzehnt, das der klugen Musikpolitik Oberbürgermeister Dr. Schwanders zu danken ist. Auf erneuter, gesicherter Grundlage steht ein ungeahnter Aufschwung bevor!

Constanze Mozart und das Requiem

(Nach einem bisher unveröffentlichten Brief[1])

Von Gottfried Schweizer, Frankfurt am Main

So tüchtig auch der Offenbacher Komponist und Verlagsinhaber Johann André in kaufmännischen Dingen war, — führte er doch nebenbei noch ein einträgliches Seidengeschäft! — so erlebte sein Notenverlag aber erst im Jahre seines Todes (1799) durch einen geschickten Zugriff seines Sohnes Johann Anton den Aufschwung zu der lange Zeit unbestrittenen Weltbedeutung: André erwarb in Wien von Mozarts Witwe einen Teil des Manuskriptnachlasses ihres Mannes. Unter den nach und nach noch erhandelten Stücken befand sich auch eine Requiempartitur, die heute im Manskopfschen Museum für Musik- und Theatergeschichte (Frankfurt a. M.) gehütet wird und die Andrés eigenhändige Versicherung enthält: „Gegenwärtiges Exemplar ist übrigens durch mich der Frau Witwe Mozart abgekauft zur Zeit, wo ich von ihr die Manuskripte erhandelte."

Zwei Monate nach Mozarts Tode überließ Constanze dem „Anonymen", dem Mittelsmann des Grafen Wolfegg, die angeblich von Mozart vollständig zu Ende komponierte Partitur der Totenmesse. Sie benötigte Geld und besaß trotz ihrer mittelmäßigen gesanglichen Versuche zu wenig tiefgehendes musikalisches Verständnis und deshalb zu wenig Pietät gegenüber dem unsterblichen Vermächtnis ihres Mannes, um bei diesem „Notenhandel" anständigere, künstlerische Erwägungen vorwalten zu lassen. So unterließ sie Wolfegg gegenüber die Angabe, daß das Requiem unvollendet geblieben war. Noch im Dezember 1791 übergab sie die bis zum 8. Takte des Lacrimosa gediehene Partitur dem Kapellmeister Joseph Eybler, der sich aber unfähig fühlte, sie im Geiste des Schöpfers zu vollenden. Süßmayer brachte es zustande. Daß Constanze bei dem Kaufvertrag mit André die Mitarbeiterschaft des Mozart-Schülers eingestanden hatte, geht aus der Eintragung des Offenbacher Verlegers auf der Innenseite des Einbandes hervor: „Die erstgeschriebenen Buchstaben M u. S zeigen Mozart und Süßmayer, welcher etliche Piecen in diesem Requiem komponiert und instrumentiert hat." Sie war durch das Studium und die Klarstellungen, die die damalige Fachwelt dem Schaffen Mozarts angedeihen ließ, vorsichtig und Beratungen zugängig geworden, wie sie in ihrem Hinweis auf einen „Kenner" andeutet.

[1]) Manskopfsches Museum für Musik- und Theatergeschichte.

Für die nüchterne, höheren Interessen abholde Geistesverfassung Constanzes spricht nun einmal die trockene, geschäftliche Sachlichkeit ihres Schreibens, das aus dem erhabenen Werk ihres Gatten ein Handelsobjekt werden läßt; anderseits scheint sie sich auch neun Jahre nach dem Tod des Meisters noch um kein innigeres Verhältnis zu dem musikalischen Nachlaß und um keine genauere Kenntnis der Einzelwerke bemüht zu haben, wie aus der von peinlicher Teilnahmslosigkeit zeugenden Stelle hervorgeht: „So kann ich nicht ganz gewiß wissen, wieviel von seiner eignen Hand geschrieben ist." Und das angesichts der Tatsache, daß sie selbst Süßmayer mit der Vervollständigung beauftragt hatte! Wir wissen um Constanzes Geschäftstüchtigkeit, besonders unter dem Einfluß jenes Legationssekretärs der Dänischen Gesandtschaft in Wien und späteren Mozart-Biographen Georg Nikolaus von Nissen, den sie 1809 heiratete. Einen einträglichen Gelderwerb ermöglichte sie daneben durch den Verkauf der musikalischen Hinterlassenschaft ihres Mannes. Kein Wunder, daß sie auch im vorliegenden Falle das Requiemexemplar André gegenüber nicht aus Gründen seines Originalwertes, sondern seines Kaufwertes wegen als „das aller authentischste Stück" loswerden möchte. Und nun der Brief:

13. Febr. 1800

Lb. Herr André

Es wäre ganz möglich, daß ich die Originalpartitur des berühmten Requiems meines Mannes durch den Anonymen, der es bestellte, erhalten könnte. Sein Kommissionär hat mir aber von 50 Dukaten gesprochen. Sollten Sie diese dran wenden oder welches ist der höchste Preis, den Sie dran wenden wollten? Ich hatte bisher geglaubt, daß meine Kopie gut wäre. Aber ein Kenner hat mich verführt, daß sie bei weitem nicht an die Vollkommenheit des Originals reicht. Ich kann es jetzt nicht beurteilen. Aber wäre dieses wahr, so verlohnte sich freilich die Mühe, das Original zu kaufen. Da mein Mann das Werk nicht gänzlich geendigt hat, da er darüber verstarb, als es bald fertig war, so kann ich nicht ganz gewiß wissen, wieviel von seiner eignen Hand geschrieben ist. Indessen sei es mehr oder weniger, so ist das Exemplar, von dem die Rede ist, das aller authentischste St.

Ich habe die Ehre mit vieler Hochachtung zu sein

Ihre ergebenste C. M.

Wer war der Vater von Heinrich Schütz?

Von Karl Spieß

Hans Joachim Moser hat nach seinem vor fünf Jahren erschienenen großen Werk „Heinrich Schütz, sein Leben und Werk" jetzt noch ein „Kleines Heinrich-Schütz-Buch" herausgegeben. Wenn nun auch darin angegeben wurde, daß es unerheblich sei, ob Heinrich Schütz von einem Christof Schütz als Großvater oder dessen Bruder Albrecht Schütz abstamme, wie die Leichenpredigt für ihn annehme und jüngst wieder gegenüber anderen Forschungsergebnissen behauptet würde, trifft dies wohl wegen des musikalischen elterlichen Erbgutes zu, aber keinesfalls für die Ahnenforschung und Ahnenfeststellung. Hier muß unbedingt Klarheit bestehen, wer wirklich der Großvater war, damit nicht von diesem ab rückwärts in falscher Richtung Ermittlungen angestellt werden und unnötige Arbeit entstehen würde, um so mehr, als Heinrich Schütz viele Vollgeschwister wie auch Halbgeschwister hatte und besonders wegen der letzteren viel Verwirrung vorliegt. Der Verf. hat auf vollständig einwandfreie Urkunden hin festgestellt, daß Albrecht Schütz nicht der Großoheim, sondern der Großvater von Heinrich Schütz und dessen allen Geschwistern war, so u. a. durch eine Aussage des Vaters Christof Schütz als Zeuge im Jahre 1612, eine Erklärung des Bruders von Christof Schütz des Vaters, des Gastwirts Andreas Schütz im Köstritzer Pfarrlehnsregister Sonntag nach St. Andrea (30. November 1590) bei Inlehnsnahme eines Ackers dahin, daß er diesen wieder in Lehn nehme: „Wie sein Vater seliger Albrecht ihn innegehabt hätte." Auch hat nicht, wie Moser annimmt, Heinrich Schütz seinen Großvater oder Großoheim mittelbar beerbt, sondern mit seinen Geschwistern unmittelbar den Vater, was sich aus den Weißenfelser Nachlaßakten und auch einer Eingabe des Heinrich Schütz an das „Ambt Eysenbergk" über den Verkauf einer Wiese, die er aus dem Nachlaß seines Vaters übernommen hatte, vom 17. Juni 1653 ergibt.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Bayreuther Kriegsfestspiele 1941

In der unerschütterlichen Gewißheit des deutschen Sieges gab der Führer den Befehl, auch im Kriegsjahr 1941 die Bayreuther Bühnenfestspiele zu veranstalten. Wie im Vorjahre waren die Aufführungen ausschließlich für die Soldaten der drei Wehrmachtsteile, die Männer des Reichsarbeitsdienstes und die Arbeiter und Arbeiterinnen der Rüstungsbetriebe bestimmt. Was der Führer vor einem Jahr vor Rüstungsarbeitern aussprach, bedeutet die Erfüllung des Wunschtraumes Richard Wagners: „Ich möchte, daß wir die schönste und beste Kultur bekommen. Ich möchte, daß die deutsche Kunst nicht wie in England nur für die oberen Zehntausend da ist, sondern dem ganzen Volke zugute kommt."

Dieses deutsche Volk war in Bayreuth vertreten durch seine Soldaten und Arbeiter. Täglich trafen die Sonderzüge aus allen Gauen Großdeutschlands in der festlich geschmückten Stadt ein, wo sie schon am Bahnhof von schmetternden Marschweisen begrüßt wurden. Ohne Kosten und Sorgen wurden sie in der Wagner-Stadt von ihrer Ankunft bis zur Abreise auf vorbildliche Weise betreut. Die Stadt selbst zeigte das altgewohnte Bild mit reichem Fahnenschmuck. Und wie eine Fanfare trugen die Pylonen zu beiden Seiten der Anfahrtsstraße zum Festspielhaus ein von goldenem Lorbeer umkränztes Eisernes Kreuz. Feldgraue Musiker der „Leibstandarte Adolf Hitler" bliesen vom Balkon des Festspielhauses, der festen Burg der deutschen Kunst, den Beginn der einzelnen Festaufführungen ein. Mit Recht konnte Reichsleiter Dr. Ley in einer Ansprache vor der Presse in Bayreuth auf die guten Nerven des deutschen Volkes hinweisen, das sich inmitten des kriegerischen Geschehens voll Zuversicht der Kunst hingibt, um dann um so härter und ausdauernder seine Pflicht im Alltag zu erfüllen.

Houston Stewart Chamberlain, der bedeutende Kulturphilosoph und völkische Politiker, sagte einmal, das Festspielhaus in Bayreuth sei ein Kampfsymbol, eine Standarte, um welche sich die Getreuen kriegsgerüstet sammeln. Diese Prophezeiung ist Wirklichkeit geworden. Wie Schiller ist Wagner einer der großen Freiheitskämpfer des deutschen Volkes, und der von Schiller geprägte Ausdruck „Staatskünstler" trifft auch auf Wagner zu. Denn was ist der „Ring des Nibelungen" anderes, als eine gewaltige Kampfansage gegen den Mammonismus, als das furchtbare Drama des Goldfluches! Der Zwerg Mime, der auf Befehl Alberichs den Ring schmiedet, trägt in

der ursprünglichen Fassung des „jungen Siegfried" auf dem kahlen Schädel eine rote Mütze. Seine Verschlagenheit und Hinterlist kennt keine Grenzen. Und wer erkennt nicht die Parallele zum Geschehen der Gegenwart, wenn Jung-Siegfried den feigen Zwerg erschlägt! So ist es: das mythologische Gewand der Vergangenheit dient dem Dichterkomponisten nur zur Einkleidung von Gegenwartsproblemen, die nach Verwirklichung in der Zukunft drängen. Der Wille, bereit zu sein für die neue Zeit, gab Wagner den Mut, aber auch die schöpferische Kraft, um den „Ring des Nibelungen" zu vollenden, der heute wie gestern das Kernstück der Festspiele darstellt. Wer den „Ring" in Bayreuth erlebt hat, wird begreifen, warum der Führer die Bayreuther Sache zu seiner eigenen machte und damit zum nationalen Symbol erhob.

Alle Erinnerungsstätten an den Erdenwandel großer Menschen — meist in einer Umgebung, die sich im Laufe der Jahre völlig verändert hat — sind in ihrer Wirkung auf die Gegenwart von einer in Worten nur schwer ausdrückbaren Magie erfüllt, die wir als „genius loci" begreifen. Die Taten eines Künstlers werfen ihren Schein auf den Schauplatz seines Wirkens und Lebens. Die alte Markgrafenstadt hatte schon ihren Dichter gefunden, bevor sie von Richard Wagner „endeckt" wurde. „Du liebes Bayreuth, auf einem so schön gearbeiteten, so grün angestrichenen Präsentierteller von Gegend einem dargeboten, man sollte sich einbohren in dich, um nimmer herauszukönnen", so schrieb einst Jean Paul. Er war es, der in Bayreuth von dem Doppelgenius des Dichters und Musikers träumte, der der Welt dann in Richard Wagner erstand. Für Wagner aber wurde Bayreuth „zu einem teueren Andenken, zu einem ermutigenden Begriff, zu einem sinnvollen Wahlspruch". H. St. Chamberlain bekannte sich zu denen, „für die Bayreuth einfach ein Lebensbedürfnis ist, wie die Sonne den Bäumen". Und als durch die Tat des Führers Bayreuth als Festspielstadt unter den starken Schirm einer vom Reiche getragenen Kulturpflege genommen wurde, konnte Hans Schemm, einer der ersten Mitkämpfer des Führers und erster Gauleiter der Bayerischen Ostmark, mit Stolz seine Heimatstadt als ein Kraftzentrum mit Ausstrahlungen über ganz Deutschland, ja, über die ganze Welt, bezeichnen. Und wir erinnern uns noch einer Rundfunksendung aus dem Bayreuther Festspielhaus vor einigen Jahren, die von fast allen Kulturländern übernommen wurde. Damals kündete der Sprecher die Übertragung mit den Worten an: „Hier ist Deutschland!"

Die vielerorts verbreitete Meinung, daß die Musikdramen Richard Wagners nur für eine privilegierte Schicht verständlich seien, wurde in Bayreuth täglich widerlegt. Man brauchte sich nach einer Aufführung nur die Menschen anzusehen, die aus der Vorstellung mit strahlenden Augen herauskamen und ihrer Begeisterung in jeder Tonart Ausdruck gaben. Eine neue Welt wurde ihnen erschlossen, und sie alle begriffen den tiefen Sinn eines Kulturbesitzes, zu dessen Verteidigung der Führer ganz Europa aufgerufen hat.

Nicht alle im Vorjahr tätigen Mitarbeiter konnten diesmal für die Festspiele freigestellt werden. Aber wo Not am Mann war, hat die Wehrmacht sofort für Ersatz gesorgt. So mancher Musiker und Bühnenarbeiter traf zu den Proben geradeswegs von der Front in Bayreuth ein, um gleich nach Beendigung wieder an seinen Posten zurückzukehren. Auch die verkürzte Probezeit, die auf knapp die Hälfte der in früheren Jahren zur Verfügung stehenden Zeit zusammengedrängt werden mußte, hat dem künstlerischen Rang der Aufführungen keinen wesentlichen Abbruch getan. Das Gefühl der Verpflichtung und das Bewußtsein der Berufung zur höchsten Leistung hat allen Mitwirkenden einen Aufschwung gegeben, der Ehre und Ruf Bayreuths zu wahren wußte.

Seit Frau Winifred Wagner die künstlerische Leitung der Bayreuther Bühnenfestspiele Heinz Tietjen, dem Generalintendanten der Preußischen Staatstheater, anvertraute, sind zehn Jahre vergangen. In dieser Zeit hat Tietjen alle Musikdramen Wagners vom „Fliegenden Holländer" bis zum „Parsifal" inszeniert mit Ausnahme des „Tannhäuser", an dessen Vorbereitung aber bereits gearbeitet wird. In der Besetzung der einzelnen Partien konnte er immer wieder zurückgreifen auf den stolzen Stimmbesitz der Berliner Staatsoper. Darin lag für ihn eine bedeutende Erleichterung, nicht nur in der Möglichkeit, schon in Berlin Vorproben abzuhalten. Daß auch an anderen Bühnen junge Kräfte wirken, die für Bayreuth ohne Zweifel einen Gewinn bedeuten würden, braucht nicht verschwiegen zu werden. Nur in einem dauernden Verjüngungsprozeß liegt im Grunde das erzieherische Vorbild, das Wagner selbst vorschwebte. „Die ewige Sorge dem Unzureichenden gegenüber", von der Wagner einmal sprach, ist Tietjen auch nicht erspart geblieben. Eine Unsumme von Arbeit und künstlerischer Energie umschließt so die Bayreuther Arbeit Tietjens, der obendrein den „Ring des Nibelungen" mit wachem Blick für Form und dramatische Steigerungen dirigierte.

Zu den bewährten Stützen Bayreuths zählt auch Karl Elmendorff, der als Dirigent des „Fliegenden Holländers" mit kraftvollem Temperament alle Register musikdramatischer Wirkungen zog. Das Ineinander von sachlicher Werktreue und improvisatorischer Lockerung gab seiner Deutung den besonderen Charakter. Hier ergriff wieder Maria Müller als Senta durch die Macht ihrer Innerlichkeit. Groß und kräftig in den äußeren Mitteln verkörperte Jaro Prohaska die Titelpartie. Josef von Mano-

warda als Daland, Ria Focke als Mary, Erich Zimmermanns junger Steuermann und der prachtvoll männliche Erik Franz Völkers waren neben dem von Friedrich Jung studierten Chor die Träger der festlichen Aufführung.) Als Bühnenbildner hat Emil Preetorius die scheinbar widerstrebenden Forderungen nach naturalistischer Illusion und nach sinnbildhafter Eindringlichkeit und Gehaltenheit in vorbildlicher Weise verwirklicht. Weil er im Szenenbild keine bloße Dekoration, sondern den übertragenen Ausdruck der Natur und seine Einheit mit den Menschen und dem Drama erblickt, gelingen ihm Lösungen von einmaliger Gültigkeit. Dieses „So-und-nicht-Anders" zeichnete die Visionen des „Fliegenden Holländers" aus; es gab auch den monumentalen Architekturen im „Ring" das scharf umrissene Profil, dessen Ausleuchtung Paul Eberhard meisterlich gelang.

Gegenüber den Vorjahren sind die Träger der Hauptpartien die gleichen geblieben. Maria Müllers Sieglinde, Franz Völkers Siegmund, Josef von Manowardas Hunding und Hagen und Rudolf Bockelmanns Wotan sind klassische Vertreter des Bayreuther Stils. Aber auch Margarete Klose, die als Fricka über einen dramatischen Tönereichtum von bestrickendem Glanz verfügt, Ria Focke als Erda, Hans Reinmar als Donner, Ludwig Hofmann als Fafner und Hagen, Erich Zimmermann als Mime, Robert Burg als Alberich gehören in die Reihe der bedeutenden Bayreuther Sänger wie Max Lorenz als Siegfried und Marta Fuchs als Brünnhilde. Käte Heidersbach, die Gutrune der „Götterdämmerung", wurde als Waldvogel abgelöst durch Ilse Mentzel. Das in der Klangwirkung hervorragend abgestimmte Ensemble der Walküren, deren jede sich nach Wagners Vorschrift als Heldin fühlte, hat in Ilse Bannog eine neue Schwertleite gefunden. Fritz Wolff ist immer noch der in der beweglichen Darstellung unübertroffene Loge, und als Rheintöchter halten Hilde Scheppan, Elfriede Marherr und Margery Booth in ihren Schwimmapparaten auf klaren Wohlklang der Intonation. Auch der Festspielchor und das Orchester mit Professor Edgar Wollgandt am ersten Geigenpult haben mit nie versagender Hingabe dem Bayreuther Werk gedient.

Wenn am Schluß jeder Aufführung der Beifall der von dem Erlebnis mitgerissenen Besucher zum Orkan anschwoll, so durfte sich jeder dieser Helfer am Werk mit bedankt und geehrt fühlen. Aber gleichzeitig schwang in den Beifallsstürmen mit der Dank an den Führer, der mit diesen Aufführungen den schaffenden und kämpfenden Männern und Frauen ein unvergeßliches Erleben schenkte.

Friedrich W. Herzog.

Zehn Monate Musik in Hamburg

Wenn man es genau nehmen will, hat der Hamburger Konzert- und Opernwinter 1940/41 erst mit der Sonderaufführung des neueinstudierten „Freischütz" für die Wehrmacht am 30. Juni seinen endgültigen Abschluß gefunden und somit nicht weniger als zehn volle Monate gedauert. Wenn man diesen Zeitraum jetzt, am Beginn der zweimonatigen Sommerpause, noch einmal rückschauend überblickt, so kann man nur darüber staunen, welch ein reges musikalisches Leben die Hansestadt mitten im Kriege noch entfaltet hat, obwohl sie doch gerade in diesen Monaten unzweifelhaft „Frontgebiet" gewesen ist. Selbst die dadurch gebotene allmähliche Vorverlegung der Konzert- und Theaterbeginne bis in die frühen Nachmittagsstunden um 16 und 17 Uhr herum hat den Besuch der Veranstaltungen nicht wesentlich zu beeinträchtigen vermocht, zumal viele Arbeitgeber in anerkennenswerter Weise ihren Angestellten durch Sonderurlaubserteilungen die Möglichkeit gegeben hatten, besonders auch ihre Platzmieten ausnutzen zu können.

Der hinter uns liegende Konzertwinter zeigte durchaus ein friedensmäßiges Bild, denn dank der Einsicht unserer verantwortlichen Stellen, die die Bedeutung eines möglichst ungestörten Kulturlebens auch und gerade im Kriege ja vollauf erkannt haben, wurde eigentlich nur die musikalische Laientätigkeit der Liebhaberorchester und Chorvereinigungen durch die Einberufungen in erheblicherem Maße gestört.

Das Rückgrat des Hamburger Konzertlebens bildete wie stets die traditionelle Zehnzahl der Philharmonischen Konzerte des Hamburger Staatsorchesters unter der Leitung von Eugen Jochum. Das Eröffnungskonzert stand unter dem Leitsatz „Dem Gedenken unserer Helden!" und brachte neben Pfitzners Chorfantasie „Das dunkle Reich" und Rudi Stephans „Liebeszauber" die Uraufführung der „Fantasiestücke" op. 17 von Edmund von Borck (geb. 1906), ein Werk voll Leidenschaftlichkeit und jähen Kontrasten, dessen Klangwelt den Hörern teilweise sehr schwer zugänglich war. Auch das zweite Konzert brachte eine Uraufführung: die von der Hamburgischen Kulturverwaltung durch ein Preisausschreiben geschaffene „Hansische Festmusik" des Hamburgers Hans Uldall (geb. 1903), die ihrem Zwecke gemäß feierliche Bläser- und Streichergruppierungen von linear betonten Satzteilen ablösen läßt, die jedoch immer wieder in den hymnischen Grundcharakter einmünden. Einen wei-

teren Hamburger Komponisten stellte das vierte Konzert öffentlich heraus mit der Deutschen Kantate „Den Gefallenen" von Hans F. Schaub, der kurz zuvor sein 60. Lebensjahr vollendete. Sie ist ein richtiges deutsches Requiem, das seine Texte vorwiegend der vaterländischen und Nachkriegsdichtung entlehnt und mit dem ökonomischen Einsatz aller Mittel für das überlegene handwerkliche Können ihres Schöpfers zeugt. Im dritten Konzert gelangte sodann das Divertimento nach alten Volksliedern „Kume, kum, geselle min" op. 24 von Johann Nepomuk David (geb. 1895) zur Uraufführung. Es verwendet drei altdeutsche Liebeslieder thematisch und wirkt mit seiner aparten kammerorchestralen Besetzung (je 1 Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Harfe, Celesta, Pauken, Schlagzeug und Streicher), der Anwendung aller modernen klanglichen Reizmittel und der klaren Stimmführung angenehm bunt und abwechslungsreich.

Die weiteren Philharmonischen Konzerte brachten dann keine Uraufführungen mehr. Als bedeutendere Hamburger Erstaufführungen sind noch zu nennen: Wilhelm Jergers (geb. 1902) urmusikantische, frisch-fröhlich drauflos musizierende „Salzburger Hof- und Barockmusik" im fünften Konzert und die drei neuen Orchesterlieder von Richard Strauß nach Gedichten von Clemens Brentano, deren gesangliche Schwierigkeiten Kammersängerin Erna Schlüter (Staatsoper) im zehnten Konzert hervorragend meisterte. Die traditionelle Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie fand bereits im achten Konzert statt, doch wurde sie nach dem zehnten, im sogenannten Vereinskonzert noch einmal wiederholt. Als bedeutende Solisten hörten wir im siebenten Konzert die überragende Geigerin Giulia Bustabo und im neunten Konzert den ausgezeichneten Pianisten Conrad Hansen.

Außer diesen repräsentativen Konzerten führte das Staatsorchester in diesem Winter zwölf „Sonntagskonzerte" durch, die wie seit Jahren schon unter der Leitung von Richard Richter standen und in einzelnen Programmen ebenfalls mit bemerkenswerten Erstaufführungen bekanntmachten. Wichtiger noch ist die musikalische Aufbauarbeit, die Richard Richter mit dem Nordmark-Orchester leistete, das sich in diesem Winter wiederum so recht als ein im Hamburger Musikleben unentbehrliches zweites Kulturorchester erwies (wenn sein „Aktionsradius" auch weit über Hamburgs Gaugebiet hinausreicht). Es eröffnete den Hamburger Konzertwinter mit einem (rasch ausverkauften) Beethoven-Zyklus in der neuen gewaltigen, bis zu 3000 Personen fassenden Konzerthalle von „Planten un Blomen", der in sieben Veranstaltungen sämtliche neun Sinfonien in chronologischer Reihenfolge und dazu noch einige andere Werke wie z. B. das Triple-Konzert und die drei Leonoren-Ouvertüren mit z. T. bedeutenden Solisten wie Erich Röhn und dem Pozniak-Trio enthielt. Die abschließende „Neunte", die auch am Silvestertage für die „Vereinigung für Volkskonzerte" wiederholt wurde, bildete die wahre Krönung dieses Zyklus, so daß dieses Werk

einschließlich der philharmonischen Aufführungen und der öffentlichen Vorkonzerte in diesem Winter rund 15 000 Hamburger Musikfreunden zugänglich gemacht werden konnte. Durch das Nordmark-Orchester wurde auch im 4. Altonaer Hauptkonzert unter der Leitung von Engelhard Barthe die 6. Sinfonie des „Nestors" der Hamburger Komponisten, Felix Woyrsch, uraufgeführt, der im Oktober sein 80. Lebensjahr vollendete. Wie ihr Titel „Sinfonia sacra" schon andeutet, geht in ihr das sinfonische und oratorische Schaffen ihres Komponisten eine Synthese ein, doch spricht sie weniger durch Originalität der Erfindung als durch das gereifte handwerkliche Können an. In einem anderen Konzert brachte das Nordmark-Orchester erstmalig die 1. Sinfonie von Richard Wetz, Hans F. Schaubs „Abendmusik" und den selten gespielten „Totentanz" von Liszt (am Klavier: Karlrobert Kreiten). Auf weitere Mitwirkungen des Nordmark-Orchesters kommen wir noch zurück.

Das Hamburger Kammerorchester, das jetzt von Hans Schmidt-Isserstedt übernommen worden ist, konzertierte dreimal. Im letzten seiner Konzerte machte es uns vor allem mit der interessanten Orchestersuite aus dem Kinderballett „La camera dei disegni" von Alfredo Casella (geb. 1883) sowie mit dem nicht minder interessanten Divertimento op. 52 von Busoni bekannt. Ferner sind die traditionellen fünf Konzerte der Berliner Philharmoniker zu nennen, die je zweimal unter Furtwängler und unter Knappertsbusch, einmal unter Clemens Krauß erschienen. Im ersten Konzert brachten sie uns die „Chamisso-Variationen", jenes mit allen Raffinessen der spätromantischen Satzkunst ausgestattete liebenswürdige Alterswerk E. N. von Rezniceks; am vierten Abend blies Paul Spörri das dreisätzige Trompetenkonzert von Hans Ahlgrimm (geb. 1904), das an barocke Vorbilder anknüpft und endlich einmal wieder dieses Instrument aus dem Bereich billiger Unterhaltsamkeit heraushebt und ihm ernstere konzertante Aufgaben stellt. — Die Dresdner Philharmoniker gastier-

ten einmal unter Paul van Kempen mit Gaspar Cassadó als Solisten, der Dvoraks Cellokonzert meisterhaft vortrug. Münchens Philharmoniker erschienen bei uns zweimal mit Oswald Kabasta; doch waren ihre Konzerte seltsamerweise nur mäßig besucht, obwohl sie ihrem zweiten Abend einen ungewöhnlich breit volkstümlichen Charakter gegeben hatten. — Erstmalig besuchte uns das „Orchestra romana da camera" unter der Leitung von Prof. Ermanno Colarocco, das jedoch nur im Rahmen der Truppenbetreuung konzertierte und uns sowohl ältere italienische Meister in modernen Bearbeitungen (Clementi, Vitali) wie auch zeitgenössische Musiker seiner Heimat (Pilati, Martucci) vorsetzte.

Zu erwähnen sind noch die „Podium"-Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft, die alljährlich Hamburger Künstlern den Konzertsaal erschließen sollen; ferner die von der RMK. erstmalig durchgeführten „Konzerte junger Künstler", die ebenfalls vorwiegend Hamburger Nachwuchs vorstellten; die Kammermusikzyklen der Konzertdirektion Goette und des Hanke-Quartetts; die Konzertreihen der „Hamburger Kulturgemeinde" in KdF., die je fünf Sinfoniekonzerte des Nordmark-Orchesters, Solistenabende und volkstümlich gehaltene „Feierabendkonzerte" umfaßten; die vier Altonaer Hauptkonzerte und neun Altonaer Sonntagsmusiken — alle mit sehr interessanten Programmen. Auch die zehn Veranstaltungen der „Vereinigung für Volkskonzerte" (mit Eintrittspreisen meist unter einer Mark!), Orchester- und Chorkonzerte, Kammermusiken und Liederabende (darunter einen mit Frida Leider), gehörten wie alljährlich wieder zum festen Bestand des Hamburger Musiklebens.

Aus der Fülle einzelner Solistenkonzerte können wir hier nur das gutbesuchte Konzert herausgreifen, das Toti dal Monte und der Bariton Augusto Beuf mit dem Nordmark-Orchester in der Konzerthalle „Planten un Blomen" gaben; den ersten öffentlichen Konzertabend, den die durch die erstaunliche Reife ihres Spiels auffallende 15jährige Hamburger Geigerin Aennchen Bruggmann gab; das Konzert der Geigerin Giulia Bustabo, einen interessanten plattdeutschen Liederabend des beliebten Rundfunkbaritons Bernhard Jakschtat und ein Konzert auf dem sogenannten Buxtehude-Regal, das der Lübecker Organist Walter Kraft vor einem interessierten Hörerkreise gab.

Auf dem Gebiete des Oratoriums erlebten wir neben den traditionellen Aufführungen des Brahms-Requiems zum Bußtag, der Matthäus-Passion am Karfreitag und der Missa solemnis als Festkonzert des Cäcilien-Vereins auch einige Neuheiten. Außer dem „Lied von der Mutter" von Joseph Haas (Leitung: Engelhard Barthe) hörten wir auch zwei Neufassungen von Händels „Judas Makkabäus": der Städtische Chor unter Leitung von Alfred Detel führte die von Prof. Dr. Hermann Stephani textierte, vom Dirigenten musikalisch bearbeitete Fassung „Der Feldherr" auf; durch den Hamburger Lehrergesangverein unter der Leitung von Wilhelm Brückner-Rüggeberg gelangte im Rahmen der bereits erwähnten Veranstaltungen der „Vereinigung für Volkskonzerte" die Fassung der Hamburger C. G. Harke und Joh. Klöcking „Wilhelmus von Nassauen" zur Uraufführung. Der Ref. konnte diese beiden Aufführungen nicht besuchen; doch soll die letztgenannte die bedeutendere gewesen sein.

Zum Schlusse noch einen kleinen Blick in Oper und Operette. In der Staatsoper wirkte sich die Tätigkeit unseres neuen Generalintendanten Alfred Noller vor allem auch auf dem Gebiete der Regie segensreich aus. Neben den wohldurchdachten und musikalisch empfundenen Neuinszenierungen der „Zauberflöte" und des „Freischütz" stellte er auch zur Italienischen Festwoche (über die in diesen Blättern bereits gesondert berichtet wurde) Gian Francesco Malipieros „Julius Cäsar" (als einzige Neuheit) heraus, während unsere neue Tanzleiterin Erika Hanka in ihrem einzigen Tanzabend Egks „Joan von Zarissa" wirkungsvoll herausbrachte. — Von unseren beiden Operettenbühnen führte die „Volksoper" u. a. Kreuders „Franzi" auf, die indessen nur einen eloquenten Beweis für die schöpferische Impotenz des über Gebühr gefeierten Tanzkomponisten erbrachte, während die Bühnenuraufführung der Rundfunkoperette „Ein Liebestraum" unter der Spielleitung Hanns W. Sattlers mit dem Komponisten am Pult im „Theater an der Reeperbahn" nicht nur ein voller Erfolg wurde, sondern auch dartat, daß Altmeister Paul Lincke immer noch gediegene Einfälle hat.

So rundet sich das Bild, das in kurzen Pinselstrichen zeigen sollte, daß der Hamburger mit ererbtem hanseatischen Gleichmut nicht nur im wahrsten Sinne des Wortes Kriegsereignisse über sich ergehen läßt, sondern auch noch genügend Muße hat, sich nach getaner Arbeit den Genüssen der Musik hinzugeben.

John W. R. Hellmann.

Musikpflege in Elbing

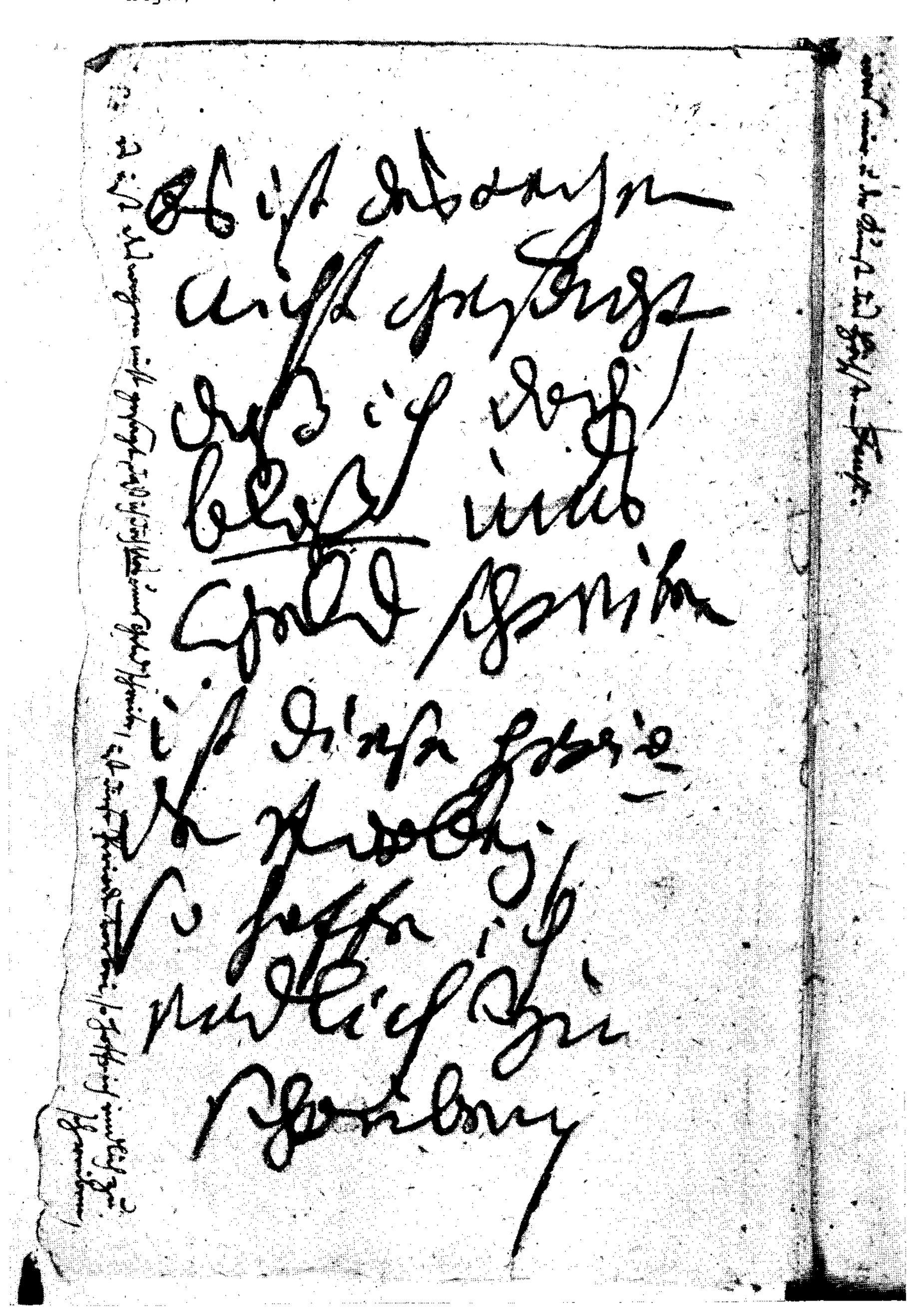
Elbing, mit 93 000 Einwohnern die drittgrößte Stadt des neuen Reichsgaues Danzig-Westpreußen, bildet den östlichen Brückenkopf der Weichselniederung. Seit je hat die Stadt ein reges Musikleben. Trotzdem konnte sich ein eigenes Orchester erst entwickeln, nachdem der Direktionsbetrieb des Stadttheaters in einen Intendanzbetrieb umgewandelt worden war. Der damalige Intendant

Beethoven, Konversationshefte

Preuß. Staatsbibliothek Nr. 28

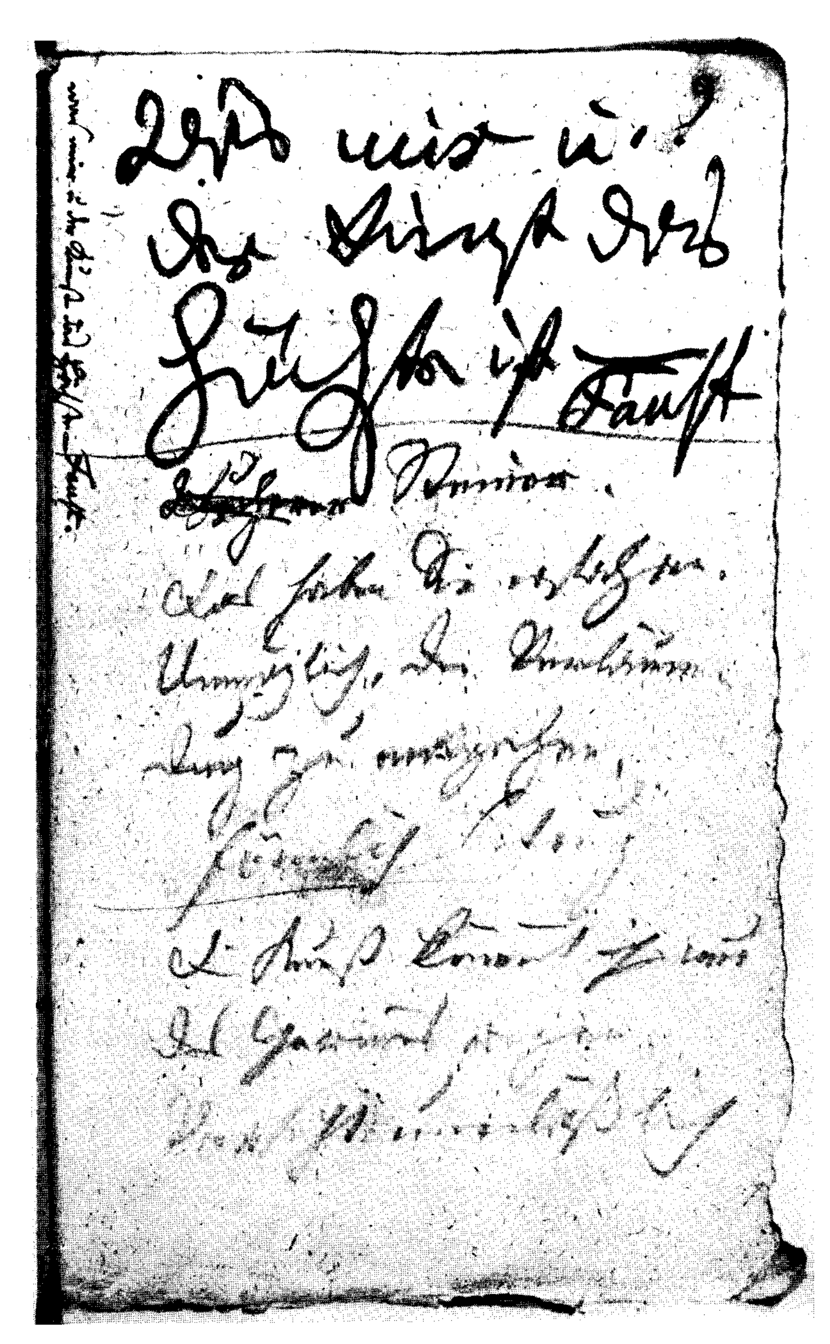
Beethoven schreibt:

Bl. 8a ich schreibe nur d a s nicht, was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen, was ich brauche,



Bl. 8b Es ist deswegen nicht gesagt, daß ich doch b l o ß ums Geld schreibe — ist diese periode vorbej, so hoffe ich endlich zu schreiben,

(Fortsetzung auf S. 2 der Beilage)



Bl. 9a   was mir und der Kunst das höchste ist — Faust
(Die Übertragung der Schrift am Rande stammt von Schindlers Hand.)
Die Schriftproben gehören zu der im vorliegenden Heft erfolgten Besprechung der Übertragung der Konversationhefte durch Georg Schünemann.

Otto Kirchner, heute Leiter des Stadttheaters Aachen, zog bei der Gründung eines den Elbinger musikalischen Belangen entsprechenden Orchesters zunächst heimische Musiker heran. Erster Leiter war Gero von Gersdorff. Zur Erweiterung künstlerischer Möglichkeiten wurde 1938 dank der tatkräftigen Förderung durch Oberbürgermeister Woelk die Zahl der Orchestermitglieder bereits auf sechsunddreißig erhöht.

Der inzwischen berufene Städtische Musikdirektor Eduard Martini, von Düsseldorf und Bremen kommend, begann nun eine planmäßige Auslese und zielbewußte Erziehung. Als Krönung seiner Elbinger Aufbauarbeit konnte er schon 1939 zum Führergeburtstag eine Aufführung von Beethovens „Neunter", bei der sämtliche Chorvereinigungen Elbings zusammengefaßt waren, zu einem nachhaltigen Erlebnis gestalten.

Intendant Dr. Walter Falk berief als seinen Nachfolger Walter B. Tuebben. Heute besitzt Elbing ein auch bedeutenden Aufgaben gewachsenes Orchester, dem die auswärtige Presse wiederholt „überraschendes Niveau, gesundes Musikantentum und gepflegten Klang" bescheinigt hat. Von den durch diese Orchestereigenschaften in jüngster Zeit in Elbing ermöglichten Opernerfolgen seien hier nur genannt: Fidelio, Figaro, Zauberflöte, Schirin und Gertraude, Enoch Arden, Hänsel und Gretel, Verkaufte Braut; wobei berichtet werden muß, daß die Oper, von der Intendanz planmäßig gefördert, tatsächlich immer breitere Schichten der Bevölkerung anzieht und als ständige Besucher gewinnt.

Die Bewährung des jungen Elbinger Orchesters in Sinfoniekonzerten ist ein besonderes Ruhmesblatt. Die heimische Musikpflege hatte in früheren Jahren ausschließlich in privaten Händen gelegen. Die vor über vierzig Jahren durch Frau Ziese ins Leben gerufenen und später von ihrer Enkelin Frau Karin Westphal geleiteten Kammermusikveranstaltungen mit ihren hervorragenden Solisten und erlesenen Spielfolgen verdienen hier dankbare Erwähnung. 1936 nahm die Stadtverwaltung durch Zusammenschluß aller musikinteressierten Stellen in der „Elbinger Musikgemeinde" das gesamte Konzertwesen in eigene Obhut. Dazu gehören auch KdF. und die maßgebenden Chorvereinigungen der Stadt unter ihren hochverdienten Leitern Prof. Dehne und Prof. Strenger. In diesem Rahmen werden nun neben Chorkonzerten, Solisten- und Kammermusikabenden sozusagen als Rückgrat des Musiklebens der Stadt auch Sinfoniekonzerte des Stadttheaterorchesters durchgeführt, wobei gemäß dem wachsenden technischen Können und der reiferen Übereinstimmung des Klangkörpers immer anspruchsvollere Aufgaben auf den Spielfolgen erscheinen dürfen. War in vergangenen Jahren durch viel vorklassische und klassische Musik (Mozart, Beethoven, Brahms, Tschaikowsky) sowie durch Uraufführungen (Jörns und Maurick) gewissermaßen das Fundament unseres sinfonischen Besitzes geboten worden, so konnten im letzten Winter, selbstverständlich neben Pflege und Ausbau dieses Bestandes, unter Tuebbens eindringlicher und mitreißender Führung Werke von Reger, Bruckner, Pfitzner, Sibelius, Stephan und Jerger in überzeugenden Lösungen vermittelt werden. Solisten wie Elly Ney, Rosl Schmid, Adolf Steiner, Kulenkampff, Stroß, Zernick u. a. wirkten in diesen Jahren dabei mit.

Gauleiter Forster hat der Stadt Elbing einen der künftigen Großstadt entsprechenden Theaterneubau versprochen, in dem es bei erweiterter Stimmenzahl gewiß auch möglich sein wird, beispielsweise das große Musikdrama mit ständigen Kräften zu pflegen. Wenn es während eines Krieges gelang, so planmäßig weiterzubauen, so muß das alle Beteiligten mit Genugtuung erfüllen.

Leo Herzog.

Cesar Bresgens „Kindlfest"

Uraufführung in Salzburg

In der Bemühung um eine volkstümliche Form szenischer Darstellung mit Musik hat der junge Cesar Bresgen schon manchen brauchbaren Baustein geliefert. In der Beschränkung auf einfachste Mittel hat er obendrein die Wirkungsmöglichkeiten seiner Kunst so weit als möglich gezogen. Wenn er für seine „Bauernhochzeit" und „Das Kindlfest", das im Mozarteum zu Salzburg unter Leitung des Komponisten uraufgeführt wurde, die Bezeichnung „szenische Kantate" wählte, so ist mit ihr der Charakter der Stücke sicher anspruchsloser gekennzeichnet als mit dem vor Jahren noch häufig mißbrauchten Wort „Schuloper", das zu einer Verwirrung der Begriffe reichlich beigetragen hat. Bresgen weiß, daß Schlichtheit der Empfindung auch eine auf das Wesentliche gerichtete künstlerische Aussage in Wort und Musik verlangt. Jeder Ballast, sei es in einer opernhaften Klangpolsterung oder in einer unnatürlichen Pathetik, ist ihm fremd. Daß er über echte Gemütstiefe und unverbildete Freude am naiven Geschehen verfügt, beweist erneut sein „Kindlfest", das er nach einem dichterisch inspirierten Text von Otto Reuther schrieb. Die Ankunft des Sohnes wird mit einem Familienfest gefeiert, bei dem jung und alt als Gäste zugegen sind. Wünsche, Sprüche und Geschenke werden überbracht, für die sich Frau Göd und der Vater bedanken. Die Überlegungen des Chors über die Zukunft des Jungen werden mit der Feststellung

beendet, daß man dem Wirken der Natur nicht vorgreifen soll. Der farbige bewegte Orchestersatz für Streicher und Bläser erklang unter Bresgens Führung sehr lebendig, und in den tragenden Partien der Frau Göd, des Vaters und des Ansagers zeichneten sich Anneliese Schloßhauer, Ernst Metz und Hans Herbert Fiedler aus.

Als weitere Bresgen-Uraufführung erweckte das „Divertimento für Fagott und Streicher" in der humorigen instrumentalen Fassung der Ecksätze und der lyrischen Verhaltenheit des Mittelteils einen frohen Widerhall, der nicht zuletzt dem hervorragenden Fagottisten Walter Herloff zu danken war. Friedrich W. Herzog.

„Unverhofftes Begegnen": Haydn-Uraufführung in Schwetzingen

In der vorbildlichen Akustik und Optik (Bühne und Parterre fallen gegeneinander zu ab. Überall wurde nur akustisch wertvolles Holz verwendet) des Schwetzinger Schloß- und Rokokotheaters (1752 von Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz erbaut und bis 1778 sein Sommertheater, 1937 von der badischen Regierung erneuert) bewies das Nationaltheater Mannheim die unverminderte Lebensfähigkeit der Vertonung Haydns, die seit ihrer Aufführung in Esterhaz 1776 (1807 ohne Echo wiederholt) in allzulangen Dornröschenschlaf versunken war. Das könnte nur durch das Textbuch (nach Dancourt) Karl Friberths in liebedienerischer Höflingsart entschuldigt werden, wenn nicht Haydns frische Melodien und edelster Belkanto so lange begraben worden wären. Dancourt-Friberths Fürst Ali und Prinzessin Rezia sind nicht nur das „seriöse Liebespaar" der Rokoko- und Türkenoperchen, an das man sich z. B. in Mozarts „Entführung aus dem Serail" (Bretzner ging auf die gleiche Vorlage Dancourts zurück) sehr wohl gewöhnen kann, sind darüber hinaus ein geradezu aufdringliches Schulmusterpärchen „ad usum Delphini" nach der Schwarzweißtechnik pädagogischer Jesuitenkomödien. Dagegen ist auf das stereotype „komische Liebespaar" des 18. Jahrhunderts jeder Erziehungsmangel ihres Standes gehäuft: besonders Osmin ist nichts als Naschsucht, Gefräßigkeit, Liebedienerei, Neugier! Noch schlimmer ist der andere Vertreter des niederen Standes, der Kalender und Aufseher des Karawanengewölbes, aus dem Mozart seinen einzigartig köstlichen, tolpatschigen und erquickend komischen Osmin gewonnen hat: ein Kopfgeldjäger orientalischer Art.

Diese Mängel des sonst sehr theatergeschickt entworfenen Textbuches versuchte Helmut Schultz mit pietätvoll zarter Hand zu beseitigen. Voll aber gelang ihm die Übersetzung des Italienischen in reines, edles und gesangliches Deutsch! Das mit herrlichem Belkanto ausgestattete 1. Liebespaar (E. Pfeil und Erika Schmidt) trug den schönen Erfolg mit GMD. Karl Elmendorff, unterstützt vom 2. Liebespaar (M. Baltruschat, Lotte Schimpke), H. Hölzlin (Kalender), Fr. Gotschika und der Regie Erich Kronens. Auch die Einlagen (gekürzt aus Haydn-Sinfonien) erklangen in kammermusikalischer Schönheit. Sehr reizvoll und durchaus nicht etwa zuungunsten des jüngeren, damals als Bühnenkomponist noch unbekannten J. Haydn ist der Vergleich mit der früheren Vertonung der gleichen Vorlage als „La rencontre imprévue" des großen, damals die Opernbühnen beherrschenden Gluck. Auch sie hörten wir vor wenigen Jahren in Schwetzingen, das sehr glücklich vom Nationaltheater als Rahmen von Kammeropern ausgebaut wird, die zu Unrecht seit Jahrhunderten schlummern. Unser Schloßtheater brachte von Haydn, dessen Bedeutung man allzulange als „Papa der Sinfonie und des Streichquartetts" erschöpfend umrissen zu haben glaubte, mit nicht geringerem Erfolg die köstliche Operette (im Sinne von kleiner Oper) „Die Welt auf dem Monde".

Friedrich Baser.

Erste Musikwoche in Mülhausen im Elsaß

Als ebenso beredtes wie zukunftverheißendes Zeugnis des musikalisch-kulturellen Aufstiegs der oberelsässischen Großstadt Mülhausen erwies sich die von der Stadtbehörde und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" veranlaßte und geförderte erste Mülhauser Musikwoche, deren Auftakt die Feuertaufe des neuerrichteten Mülhauser Philharmonischen Orchesters bildete. Das 70köpfige, aus einheimischen Kräften zusammengesetzte Orchester wußte sich unter der zielkundigen Leitung von Kapellmeister Josef Viktor Meyer durch die von großem Können getragene Wiedergabe von Richard Wagners „Tannhäuser"-Ouvertüre, L. van Beethovens 2. Sinfonie, Franz Liszts Präludien und Brahms' Violinkonzert (Solist: Alfred Gregor, Straßburg) bei der Festhörerschaft durchzusetzen. Im Rahmen einer kurzen musikalischen Feier erfolgte die Eröffnung der Mülhauser städtischen Musik- und Singschule in prächtig gelegenem eigenen Heim. Oberbürgermeister Maaß umriß in seiner Ansprache die erzieherische Bedeutung der Musik. Er wies auf das gesteckte Ziel, mit der städtischen Musikschule das Fundament für eine später in Mülhausen zu errichtende Hochschule für Musik zu legen, hin. Er verkündete sodann die Stiftung des Mu-

sikpreises der Stadt Mülhausen für das Jahr 1941 in Höhe von 2000 Mark, dessen Verteilung in der nächstjährigen Musikwoche erfolgen soll. Der Musikpreis ist zur Hälfte für die beste kompositorische und nachschaffende Leistung bestimmt, steht offen für Werke der Instrumental- und Volksmusik, für solistische und für Gemeinschaftsleistungen, wobei sowohl die künstlerische als auch die kulturpolitische Bedeutung in die Bewertung fallen. Ein Kammerkunstabend galt Werken alter Meister (Händel, Karl Stamitz) auf alten Instrumenten. Bereichert wurde der Abend durch eine formvollendete Wiedergabe des Mozartischen Klarinettenquintetts (Solist: Karl Heitz) und von Kammersänger Hermann Schürmann gesungenen Händel-Arien.

Prof. Dr. Josef Müller-Blattau sprach über das „Deutsche Volkslied im Elsaß". Kammersänger Schürmann, der neue Leiter der städtischen Musik- und Singschule, stellte sich als vollendeter Liederinterpret vor. Einen Kammermusikabend führten Lehrkräfte der Musikschule durch mit Werken von Mozart, Schubert und Schumann. Marzell Jürcher und Betty Wetterwald (Violine), Oskar Häfflinger (Bratsche), Robert Karlen (Cello), Josef und Alexander-Heinrich Meyer (Klavier) bewährten sich in edlem künstlerischen Wettbewerb.

Gustav Lorrenz.

Oper

Chemnitz: Trotz der durch den Krieg bedingten Einschränkungen darf die Chemnitzer Oper wieder auf ein ertragreiches Spieljahr zurückblicken. Das dankt sie ihren beiden musikalischen Leitern GMD. Leschetizky und Kapellmeister Charlier, die sich sehr glücklich ergänzten, und dem leistungsfähigen Ensemble, mit dem selbst die großen Musikdramen Wagners ohne Gastsänger aufgeführt werden konnten. Aber auch die Probleme der Inszenierung wurden von Intendant Dr. Schaffner und Oberspielleiter Dr. Tutenberg im Verein mit dem phantasiebegabten Bühnenbildner Felix Loch anerkennenswert gelöst. So entzückte in „Figaros Hochzeit" die neue, in lichten Farben gehaltene stilvolle Ausstattung und die den Rokokogeist entbindende Regie Dr. Schaffners nicht weniger als die mit mozartischer Klarheit und Leichtigkeit erfühlte Wiedergabe der Musik durch Ludwig Leschetizky. Dieser geborene Mozart-Dirigent vermittelte sein Gefühl für den Mozart-Stil dem duftig spielenden Orchester ebenso bestimmt wie den Sängern (gräfliches Paar: Karl Köther - Hannel Lichtenberg, Dienerpaar: Adolf Savelkouls - Dora Schürer, Cherubin: Friedel Blank).

Nicht geringer ist Leschetizkys Einfühlungskraft für den Monumentalstil Wagners; mit Bayreuther Gewissenhaftigkeit brachte er den gesamten „Ring" in mehreren Wiederholungen mit den Hauptdarstellern Elly Doerrer, Eugenie Emmerich-Conrads, Emmy Senff-Thieß, Rudolf Wedel, Gerrit Harmsen, Karl Röttger, Adolf Savelkouls, Paul Goller heraus. Seine Vielseitigkeit erwies sich auch in der mustergültigen Wiedergabe italienischer Opern. Wie er die prickelnde Heiterkeit der Musik des „Don Pasquale" sich beschwingt ausleben ließ, so erlebte er auch den dramatischen Schwung Verdischer Musik in der „Macht des Schicksals" und in „Luise Miller" (beide wurden in der Bearbeitung Georg Göhlers aufgeführt) kraftvoll mit. Von der hier noch unbekannten „Luise Miller" schenkte uns Leschetizky eine ausgefeilte, packende Wiedergabe, schwungvoll in der Entfaltung der dramatischen Leidenschaften, feinfühlig im Ausspinnen der lyrischen Empfindungen, wobei ihn die Hauptdarsteller Armella Kleinke, Walter Hageböcker, Karl Köther, Karl Röttger und Siegmund Mezey bestens unterstützten. Die zweite Neuheit war Wolf-Ferraris „La Dama Boba", hier unter dem Titel „Die kleine Törin" gegeben. Das köstliche Werk bestach mehr noch als durch die unbeschwerte Heiterkeit des Textbuchs durch die entzückende Musik, in der sich ironischer Witz und gemütvoller Humor, südliche Anmut und deutsche Innigkeit, Leichtigkeit des melodischen Flusses und unaufdringliche Kontrapunktik zu einem kunstvollen Gebilde vereinen. Leschetizky brachte die duftigen Farben der reizvollen Partitur in kammermusikalischer Feinheit zum Tönen, während Dr. Tutenberg den Sängerdarstellern (Armella Kleinke, Hannel Lichtenberg, Karl Köther, Walter Siegbrecht) den lockeren Darstellungsstil der commedia dell'arte zur Pflicht machte. Mit gleicher Liebe versenkte sich Leschetizky in die immer wieder anziehende Musik von Tschaikowskys „Eugen Onegin".

Auch Kapellmeister Herbert Charlier löste in dieser seiner siebenten und letzten Spielzeit (denn er geht als musikalischer Oberleiter an das Deutsche Theater in Lille) große und lohnende Aufgaben mit der angeborenen Musikalität, die ihm hier so viele Freunde erworben hat. Sein feuriges Temperament kam der hinreißend wiedergegebenen

„Aida“ (mit Eugenie Emmerich-Conrads in der Titelrolle, Emmy Senff-Thieß als Amneris, Hageböcker als Radames, Harmsen als Amonasro) und den „Lustigen Weibern“, seine Freude am impressionistisch reich abgestuften Klang Schillings' „Mona Lisa“, Janaceks „Jenufa“ und ganz besonders dem überwältigenden musikalischen Reichtum der „Frau ohne Schatten“ zugute. Nachdem Charlier sich schon in der Wiedergabe des „Fliegenden Holländers“ und des „Tannhäuser“ als leidenschaftlich mitempfindender Wagner-Dirigent bewährt hatte, zeigte er zu guter Letzt mit der Neueinstudierung des „Tristan“, daß er bei aller Liebe zur leitmotivischen Kleinarbeit die große dramatische Linie im Auge behält. Auch die szenische Erneuerung durch Dr. Schaffner und Bühnenbildner Loch und die Besetzung (Elly Doerrer, Emmy Senff-Thieß, Wedel, Röttger, Harmsen) ließen das Werk in wünschenswerter Geschlossenheit erstehen.
Von beliebten Repertoireopern seien gediegene Aufführungen von „Cavalleria“ und „Bajazzo“ unter Hermann Buchhold, „Stradella“ unter Hans Krauße und „Evangelimann“ unter Rudolf Franke erwähnt. Dieser junge Kapellmeister zeigte sein Können auch an den musikalisch eigenartigen, sehr fesselnden Tanzspielen „Joan von Zarissa“ von Werner Egk und „Arvalany“ von Casimir von Paszthory, in denen die Tanzgruppe unter der Führung des hervorragenden Ballettmeisters Herbert Freund bewies, daß sie höchsten choreographischen Aufgaben gewachsen ist.
Einen Genuß besonderer Art bereiteten uns junge begabte Mitglieder der Florentiner Oper, als sie Cimarosas Meisterwerk „Il Matrimonio segreto“ in seiner liebenswürdigen Heiterkeit erklingen ließen. Eugen Püschel.

Ulm: Die Operndarbietungen haben als Ergebnis fruchtbarer Zusammenarbeit zwischen dem musikalischen Oberleiter Karl Hauf, dem Spielleiter Reinhold Ockel und Bühnenbildner Heinz Lahaye den großen Zug; sie ließen Einheitlichkeit der Einstudierung und Stilgefühl erkennen. Das zielbewußte Schaffen der letzten Jahre gab unserem Theater das hohe künstlerische Gepräge. Die Möglichkeiten wurden voll ausgeschöpft. Der Spielplan zeigte sorgfältige Auswahl und vermittelte repräsentative Werke, welche hohe Ansprüche stellten und solchen genügten, was im gegebenen Rahmen und unter den sich in einer Mittelstadt besonders stark auswirkenden Bedingtheiten besonders zu werten ist. Die tiefschürfende Ensemblearbeit kam in der künstlerischen Gesamtwirkung zum Ausdruck. Ein kurzer, keineswegs umfassender Blick in das vielseitige Repertoire mag das Opernschaffen der vergangenen Spielzeit erläutern. Breite Dramatik und ausgesungene Rezitative kennzeichneten Händels „Julius Caesar“. Mozarts „Don Giovanni“ war durch die Durchleuchtung der Ensembles und die dramatische Grazie liebenswürdig gestaltet. Der originelle Stoff von Richard Strauß' „Intermezzo“ erhielt plastische Formung, die musikalischen Dialoge flossen in natürlichem Gesprächston und sorgfältiger Handhabung. Die jugendliche Edith Eninger und Walter Stoll waren ein köstliches Paar, das stimmliche Erfüllung und selbstverständliches Gehabe des Alltags vereinigte. Verdis „Don Carlos“ (als Ulmer Erstaufführung) wurde zu einem großen Erfolg. Die innere Spannkraft wurde wirksam betont, die Darstellung sorgfältig gehandhabt, die melodischen Reize und klanglichen Werte der Partitur zu vollem Erblühen gebracht. Fritz Reinhardts Philipp II. war außerordentlich eindrucksvoll, Frau Else Hauf-Jansen a. G. in der Entfaltung ihrer hohen stimmlichen Qualitäten und in darstellerischem Ausdruck eine Eboli von Format. Bizets „Carmen“ erfuhr leidenschaftliche Wiedergabe. In Glucks „Iphigenie auf Tauris“ wurde der Grundgehalt des Werkes, wie etwa der Streicherklang in den Rezitativen, empfindend unterstrichen. Auf der Bühne standen immer wieder erste Gäste.
Eugen Frommlet.

Salzburg: Wenn ein bedeutender Schauspieldirektor, der seit Jahrzehnten auf seinem Gebiet eine unbestrittene Autorität ist, plötzlich als Spielleiter den Sprung von der Sprechbühne zur Oper wagt, hat er von vornherein mit einer gewissen Voreingenommenheit diesseits und jenseits der Rampe zu rechnen. Selten gelang es einem Künstler, alle möglichen Bedenken im ersten Anlauf so vollkommen zu verflüchtigen wie Otto Falckenberg, dem Leiter der Münchener Kammerspiele, der im Salzburger Landestheater „Die Hochzeit des Figaro“ von Mozart als ein musikalisches Lustspiel von schwereloser Durchsichtigkeit inszenierte. Dabei verzichtete er nicht einmal auf stark aufgetragene Farben in der Darstellung, um den Tanz der Rokokowelt auf dem schon vom Wetterleuchten der Revolution berührten Boden dramatisch zu verdeutlichen. Leichte verschiebbare Wandschirme von Eduard Sturm beschränkten die Bühnenbilder auf Andeutungen, die dem Spielleiter in seinem Streben nach Sichtbarmachung der kleinsten Szene entgegenkamen, allerdings auch zu einem Zuviel verführten, wenn Susanne nach ihrem Abgang oder vor ihrem Auftritt noch hinter der Tür in Aktion bleibt. Dem Stil der Aufführung entsprach auch die ungewöhnlich plastische Ausarbeitung der Rezitative, die in solcher breiten Anlage mehr Gewicht als gewöhnlich empfingen. Mit den jungen künstlerischen Kräften des Salzburger Theaters konnte Falckenberg seine auf kammerspielmäßige Transparenz zielenden Absichten ohne Widerstände völlig verwirklichen; wobei die bezaubernde Spiel- und Singbegabung von Rosl Schwaigers Susanne durch ihr naturgewachsenes Temperament immer

wieder mitriß. Meinhard von Zallinger dirigierte die Musik in sorgfältiger Ausfeilung des Klangbildes, das sich in flüssiger Durchsichtigkeit entwickelte. Die ungemein lebendige Aufführung fand begeisterte Zustimmung.

Friedrich W. Herzog.

Schwerin (Meckl.): Im Laufe der Spielzeit des Mecklenburgischen Staatstheaters konnte zur besonderen Freude der großen Schweriner Wagner-Gemeinde der Nibelungenring wieder gegeben werden. Dank der vorbildlichen Zusammenarbeit von Spielleitung (Gen.-Intendant Hadwiger) und der musikalischen Betreuung durch Staatskm. Gahlenbeck gelangte das Wunderwerk zu sinnvoll gedeuteter, einheitlicher Wiedergabe. Auch der im Vorjahr neu eingeübte Tristan hinterließ bei den diesjährigen Wiederholungen den gleichen tiefen und nachhaltigen Eindruck. Gahlenbeck war außerdem ein kluger Vermittler von Verdis „Macht des Schicksals". Leiter der sonstigen Opernaufführungen ist Wilhelm Seegelken. Ihm war unter anderem neben dem wirkungsvoll aufgebauten Maskenball Verdis die Wiederaufnahme von Kreutzers Nachtlager von Granada, dieser einstmals so beliebten Oper, zu danken. Gewiß ist diese Musik unserem Ohr fremd geworden, aber die Sauberkeit und Klarheit dieser Partitur und die Anmut ihrer Melodien können auch heute noch fesseln. A. E. Reinhard.

Konzert

Berliner Konzerte

Johannes Brenneke, der Organist an St. Jacobi in Lübeck, ließ auf der Arp-Schnitger-Orgel in der Eosanderkapelle Werke von Samuel Scheidt, Dietrich Buxtehude und Johann Sebastian Bach in vollendeter musikalischer Erfassung der verschiedenartigen barocken Polyphonie und mit meisterhafter Disposition der Register erklingen. Verblüffend und wohl die wesentlichste Vorbedingung für den uneingeschränkten Genuß dieser kostbaren Barockmusik ist die wohl durch die sorgfältige Pflege gewährte absolut reine Intonation der alten Orgelpfeifen.

Der schönen Tradition folgend brachte auch in diesem Sommer das Collegium musicum instrumentale der Universität Berlin in der weihevollen alten Aula ein Konzert erlesener Musik zu Gehör. Im Geiste des kürzlich verstorbenen Prof. Dr. A. Schering hatte Dr. Edmund Wachten die Leitung zu übernehmen. Beethovens Klavierkonzert in B-dur fand in Franz P. Goebels (Köln) einen Interpreten von ausgefeilter Präzision und Musikalität. Das zweite Hauptwerk des Programms bildete die von Lebensfreude beherrschte 1. Sinfonie in D-dur (1813) des 16jährigen Franz Schubert. Umrahmt wurde die Vortragsfolge von Rossinis Ouvertüre zu „Tankred" und Schuberts Ouvertüre im italienischen Stil in C-dur.

Marlise Hansemann.

Frankfurt/Oder: In einer KdF.-Veranstaltung spielte das Orchestra Romana da Camera, mit Ermanno Colarocco an der Spitze, eine Vortragsfolge, die nicht nur Klassisches und Neues, Deutsches und Italienisches, sondern auch Schweres und Leichtes, Ernstes und Heiteres enthielt. StMD. Hans Röschke leitete mit dem Städtischen Orchester das Konzertleben. Die Beethoven-Woche, die neben anderem das Septett unter Konzertmeister Papmehls stilvoller Führung die Pastorale, die irischen Lieder (von Elisabeth Friedrich dargeboten), einen Sonatenabend Elly Neys und eine Fidelio-Aufführung mit Gästen aufwies, war ein deutsches Bekenntnis. Von Neuschöpfungen hörten wir die Orchestersuite Zilchers, das Concertino für Bratsche Gersters, das Cellokonzert Trapps, die Musikalischen Aphorismen Stiebers, die Salzburger Hof- und Barockmusik Jergers. Außerdem bot das Musikleben noch mancherlei, eine beifällig aufgenommene Aufführung der Jahreszeiten durch die Chorvereinigung (Fritz Stuhlmacher), kirchliche Musik alter und neuer Zeit durch Hans Borlisch, Rudolf von Oertzens Klavierabend, Liedpflege der Gemeinsamkeit im Musikheim durch Georg Götsch.

Richard Groeper.

Karlsruhe: Nachdem im verflossenen Jahre die für den Gau Baden vorgesehenen „Vier Konzerte junger Künstler" von der Landeshauptstadt Karlsruhe veranstaltet und mit außerordentlich großem Erfolge durchgeführt wurden, war es nunmehr das besondere Verdienst von Oberbürgermeister Dr. Hüssy, daß es gelingen konnte, die vier stärksten und verheißungsvollsten Begabungen des letzten Jahres in einem großen Solistenkonzert zusammenzufassen, für welches die Badische Staatskapelle unter der Stabführung des Musikalischen Oberleiters des Badischen Staatstheaters, Otto Matzerath, gewonnen wurde. Mit einer solchen, von einer Großstadt in Verbindung mit einem erstklassigen Kulturorchester in repräsentativem Rahmen durchgeführten Veranstaltung dürfte ein entscheidender Schritt getan sein, welcher einerseits eine letzte Krönung der überall im Reiche mit lebhaftestem Interesse aufgenommenen „Konzerte junger Künstler" darstellt, anderseits aber auch für den überdurchschnittlich begabten Künstlernachwuchs eine nicht hoch genug zu be-

wertende Förderung bildet und die vielseitigsten Perspektiven eröffnet.
In dem Karlsruher Konzert, welches vor einem ausverkauften und überaus beifallsfreudigen Hause stattfand, trug Ernst-Josef Beißwinger (Karlsruhe) Mozarts Violinkonzert in G-dur vor und vermochte damit sein gediegenes Können eindeutig unter Beweis zu stellen. Zwei Sätze aus dem Klavierkonzert von Robert Schumann gaben Irmgard Weiß (Heidelberg), einer hochbegabten Kwast-Hodapp-Schülerin, in reichem Maße Gelegenheit, ihr starkes Einfühlungsvermögen in die Welt der deutschen Romantik zu bekunden. Bruno Lenz (Freiburg) hatte den 1. Satz aus Beethovens Violinkonzert gewählt. Der sympathische Künstler ließ bereits deutliche Ansätze einer eigenpersönlichen Werkauffassung und Gestaltung erkennen. Das Schlußglied der Reihe und damit auch die stärkste Leistung des Konzertes vermittelte Rolf Hartmann (Heidelberg) mit der „Burleske" von Richard Strauß. Hier haben wir es ohne Frage mit einer ungewöhnlich begabten Künstlerpersönlichkeit zu tun. Dem hervorragenden Pianisten dürfte heute schon der Weg in die Konzertsäle von Bedeutung offenstehen.

Richard Slevogt.

München: Wiederum war der Ausklang des Konzertwinters sehr ergiebig. Die Konzerte der Musikalischen Akademie unter Keilberth und der Philharmoniker unter Kabasta und Mennerich wurden erfolgreich abgeschlossen; dazu kam ein Sonderkonzert der Philharmoniker unter Hans Pfitzner, der seine Sinfonie cis-moll, Elegie und Reigen und die kleine Sinfonie, unterbrochen durch Orchestergesänge, zur Aufführung brachte. Neben traditionellen Choraufführungen (Matthäuspassion unter Zallinger, Johannespassion unter Riemann und Deutsches Requiem unter Mennerich) hörte man Seltenheiten, so eine Bearbeitung von Händels „Judas Maccabäus" unter dem neuen Titel „Der Feldherr" unter Ernst Riemann, während der Kreuzchor unter Karl Schleifer Mozarts „Davidde penitente" aufführte.
Aus der fast überreichen Fülle der Kammermusik-, Solisten-, Klavier- und Liederabende sei nur Weniges erwähnt, so das erste Auftreten des Schneiderhan-Quartetts aus Wien, das sich ausgezeichnet einführte, das „Trio di Trieste", die italienische Geigerin Guila Bustabo, zwei Abende auf zwei Klavieren (Aug. Schmid-Lindner - Aldo Schoen und Annelies Nissen - Oskar Koebel) und die Wiedergabe von Schuberts Müllerliedern durch Jul. Poelzer, der „Winterreise" durch Gerh. Hüsch. Altmeister Bach trat beherrschend hervor in zwei Abenden der Cembalistin Li Stadelmann mit dem Geiger Anton Huber und in drei Abenden eines Kammerorchesters unter Wilh. Stroß. Unter Christian Döbereiner wurden „Meister um den jungen Mozart" herausgestellt. Auch die Bestrebungen der Sing- und Spielkreise traten hervor in einer Darbietung des Singkreises München-Nord und in einem Abend eines Blockflötenquartettes. Beide Veranstaltungen brachten alte und zeitgenössische Musik.
Münchener Komponisten gewidmet war je ein Abend mit Kompositionen von Rich. Würz und Franz Dannehl; bei anderen Gelegenheiten wurde der verstorbenen Münchener Komponisten Anton Beer-Walbrunn und Walter Courvoisier gedacht. Auch der kulturelle Austausch mit den befreundeten Nationen wurde ausgiebig gepflegt, so durch ein Gastspiel des römischen Kammerorchesters und durch Vorträge über ungarische und bulgarische Volksmusik von Dr. v. Bartha und Prof. Kresteff.
Der beginnende Sommer brachte eine Fülle besonderer Veranstaltungen. Hier stand zunächst im Vordergrund das Gedenken an Max Regers 25. Todestag, dem eine Reihe von Konzerten gewidmet waren. Der Domchor unter Berberich brachte drei große Vokalwerke mit dem 100. Psalm als Mittelpunkt; ebenso gab es Reger-Abende des Kulturamtes der Hauptstadt der Bewegung in Verbindung mit der Max-Reger-Gesellschaft und dem Bayrischen Volksbildungsverband, der evangelischen Kantorei unter Fr. Högner, der Gedok und der Akademie der Tonkunst, deren Lehrkräfte hier mitwirkten.
Eine Mozart-Festwoche brachte neben Bühnenaufführungen zwei Orchesterkonzerte unter Kabasta, eine Aufführung der c-moll-Messe unter Berberich, zwei Kammermusikabende und einen Heiteren Abend; dazu gab es eine Mozart-Ausstellung.
Die beliebten Brunnenhof-Serenaden wurden sehr von der Witterung begünstigt, ebenso die Bläsermusiken von Mitgliedern des Stadttheaterorchesters unter Friedrich Rein, die manche seltene Kostbarkeit brachten.
Die Süddeutsche Tonkünstlerwoche wurde eröffnet durch einen Vortrag des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Dr. Peter Raabe. Die Konzerte brachten zunächst eine reiche Fülle meist sehr wertvoller Sing- und Spielmusik: so ein reizendes Blockflötenquartett von Heinz Bischoff, eine Spielmusik für Streichquartett von Hermann Saar, eine Kantate zum Erntefest von Karl Marx und vor allem das ganz köstliche „Kindelfest" von Cesar Bresgen. In zwei Orchesterkonzerten und einem Kammermusikabend kam wieder manches Problematische heraus; positive Werte brachte u. a. ein Trio für Klavier, Geige und Bratsche von Hans Schmid, die Nordischen Skizzen für Streichquartett von Hans Schindler, eine Sinfonische Musik des schon im Vorjahre erfolgreich herausgestellten Ernst Schiffmann und eine Musik für Orchester „Der flandrische Tod" von Erich Lauer.

Karl Blessinger.

Recklinghausen: Kultureller und wirtschaftlicher Mittelpunkt des zukunftsreichen „Aufbaugebietes West" im nördlichen Ruhrgebiet, hat unsere Stadt im Kriege den Entschluß gefaßt, sein aus einem hochwertigen Collegium musicum hervorgegangenes Orchester „städtisch" zu machen und ihm großzügige Förderung angedeihen zu lassen. Das war nicht nur eine Frage der Repräsentation, denn schon ein Jahrzehnt lang hatte der Klangkörper musikalische Leerräume ausgefüllt, die so groß sind, daß die früher geübte Praxis der Verpflichtung von fremden Orchestern nicht mehr genügen konnte. Das junge Kulturinstrument hat im Stadt- und Landkreis Recklinghausen mit seinen rund 300 000 Einwohnern an sich schon ein weites Betätigungsfeld, es bespielt aber auch seit Jahren die benachbarte Stadt Gladbeck, im letzten Winter ist noch die Grenzstadt Bocholt dazugekommen, die ihre Musikpflege vertrauensvoll in die Hände des Recklinghäuser MD. Bruno Hegmann legte. Dieser, ein Dreißigjähriger aus der Schule von Prof. Eugen Pabst, ist ein hochbegabter Orchesterführer, der Gefühlswärme mit diszipliniertem Kunstverstand verbindet und eine schier unerschöpfliche Arbeitsintensität entwickelt. Er steht von Anfang an an der Spitze des Orchesters, das er in zehnjähriger kammermusikalischer Praxis zu einem hochempfindlich reagierenden und geschmeidigen Ganzen erzog.

Allein in der Stadt Recklinghausen wurden im letzten Winter sechs Sinfonie- und sechs Kammerorchesterkonzerte durchgeführt. Durch die erzieherische Tätigkeit des früheren Collegium musicum erfreuen sich die Konzerte in kleiner Besetzung in Recklinghausen einer ganz besonderen Wertschätzung, und in ihnen kommen die Qualitäten des Klangkörpers am reinsten zum Ausdruck. Im Rokokosaal der Engelsburg, einem alten Patriziersitze, haben diese Konzerte auch einen prächtigen Rahmen. Die Hörerschaft zeigt sich besonders aufgeschlossen und folgt auch neuen Werken mit verständnisvollem Interesse. So war ein ganzer Abend dem kürzlich verstorbenen Leipziger Komponisten Helmut Meyer von Bremen gewidmet, dessen charaktervolle und ausdrucksstarke Kammermusik u. a. durch eine „Musik für Kammerorchester" und ein Quintett für Streicher und Klarinette vertreten war. Ein anderer Abend mit zeitgenössischer Musik brachte u. a. die Goethe-Gesänge von Hermann Simon und Lieder von Casimir von Paszthory, denen der Essener Baritonist Clemens Kaiser-Breme ein hervorragender Vermittler war. Von Pfitzners reifen und edlen Alterswerken brachte der Abend das Duo sowie Elegie und Reigen, wobei Josef Feiertag Violine und Karl Wischermann Cello, zwei Recklinghäuser Kammermusiker, die Soli im Duo mit schwärmerischem Schönklang durchglühten. Das bedeutendste Unternehmen in dieser Reihe, in der u. a. auch das Quartetto di Roma mit Donizetti, Verdi und einem späten Beethoven gastierte, war die Aufführung von Bachs „Kunst der Fuge" in der Bearbeitung für Streichorchester von Prof. Karl Hermann Pillney, Köln. In einer ungemein zuchtvollen und gespannten Aufführung wurde das rätselhafte Riesenwerk allen Hörern zum unvergeßlichen Erlebnis.

Die Sinfoniekonzerte fielen durch ihre zeitbedingte Programmkürze auf. Dabei ergab sich aber, daß etwas, das man zunächst für einen Nachteil zu halten geneigt war, sich unversehens zum Positivum wandelte. Es wurde uns bewußt, daß ein Sinfoniekonzert durchaus nur etwa mit dem Cellokonzert von Haydn und der 1. Sinfonie von Brahms ausgefüllt sein kann. Und wie oft kommt es vor, daß man selbst beim besten Willen nicht mehr die Konzentration für das letzte Werk aufbringen kann! Hört man jedoch an einem Abend lediglich das Violinkonzert von Brahms und die 4. Sinfonie von Anton Bruckner, so kann man sich ganz dem Genuß dieser beiden Werke hingeben und bleibt bis zur letzten Note wirklich gefesselt. Die beiden zitierten Programme brachte Hegmann im letzten Winter mit Ludwig Hoelscher (Cello) und Georg Kulenkampff als gefeierten Solisten. Für solche Aufgaben muß das Recklinghäuser Orchester natürlich noch verstärkt werden. Mit nur eigenen Kräften brachte er die Vierte Sinfonie Beethovens, und diese Leistung war in ihrer rhythmischen Präzision und in ihrer fast kammermusikalischen Verve die beste des Winters. Betonte Liebe zu Brahms, dem auch ein Kammermusikabend mit Anni Bernards (Alt) und Philipp Dreisbach (Klarinette) sowie Hegmann am Klavier gewidmet war, befähigte ihn auch, der c-moll-Sinfonie Leidenschaft und Tiefe zu geben. Mit der Beethoven-Sinfonie erklang das b-moll-Konzert von Tschaikowsky, das Rosl Schmid mit stählerner Kraft in den Ecksätzen und kostbarer Wehmut im Mittelsatz spielte. Pfitzners Kleine Sinfonie bezauberte und beglückte in einem anderen Konzert, in dem Prof. Heinz Stadelmann (Baß) altitalienische Arien und Lieder von Pfitzner sang. Außerdem brachte der Abend Respighis 1. Suite „Antiche danze et aria" sowie die Innsbruck-Variationen von Gottfried Müller. Im Abschlußkonzert warb Hegmann noch einmal eindringlich für Meyer von Bremen, dessen „Sinfonische Ouvertüre" großen Eindruck machte. Die bedeutende Walcker-Orgel des Städtischen Saalbaues, der ob seiner sensiblen Resonanz von allen Solisten geschätzt wird, sah Prof. Michael Schneider vor den Manualen, der Enrico Bossis romantisches und etwas verblaßtes Orgelkonzert in e-moll spielte.

In den Sommermonaten spielt das Recklinghäuser Orchester in dem lippischen Bade Salzuflen.
Alfons Neukirchen.

Salzburg: Franz Ledwinkas „Romantische Messe" auf Gedichte von Eichendorff, C. F. Meyer und Novalis wurde im Salzburger Dom unter Leitung von Joseph Meßner uraufgeführt. Schon der dichterisch stimmungstief untermauerte Grundgedanke dieser Messe, der aus dem Vergehen neues Leben emporwachsen läßt, zeigt, wie sich das Werk über die traditionellen Bindungen der „musica sacra" erhebt. Streichorchester, Orgel und Harfe untermalen den Solosopran mit einem Schönklang, in dem das Element der Farbe sich blühend entfaltet. Reich gestuft und empfindsam wird das Rezitativ des Soprans von den Instrumenten umspielt. Grete Schwab sang die Partie mit innig beseeltem Ausdruck. Diese Uraufführung bedeutete Tat und Wagnis zugleich, die ihre Rechtfertigung in dem gelungenen Einsatz fanden. Ohne konfessionelle Bindungen entfaltet sich die Musik zu einem Naturhymnus von klangfroher Haltung.
Friedrich W. Herzog.

Schwerin (Meckl.): In den Programmen der Orchesterkonzerte, von denen sechs in die Berichtszeit fallen, wirkt sich Staatskm. Gahlenbecks Vielseitigkeit und Einfühlungsvermögen am klarsten aus. Wieder gilt sein Hauptinteresse dem Schaffen Bruckners, 3. und 6. Sinfonie, aber er umfaßt mit gleicher Liebe Robert Schumann mit seiner 1. Sinfonie, gibt der Dante-Sinfonie Liszts den rechten farbigen Glanz, gedenkt des 75jähr. Sibelius mit der Karelia-Suite, widmet je einen Abend Beethoven und Mozart und wirbt stark und eindringlich für die Salzburger Hof- und Barockmusik Wilhelm Jergers. Auch die Solisten der Konzerte waren trefflich gewählt: Gaspar Cassado, Gustav Havemann, Conrad Hansen, Karl Freund, Max Martin Stein und Georg Kulenkampff. Ein Sonderkonzert mit Werken Händels, Feuerwerksmusik und Alexanderfest, hinterließ tiefste Eindrücke. Die Solostimmen der Chorwerke waren bei Adelheid Armhold (Berlin), Horst Günther (Berlin) und Artur Bednarczyk in den besten Händen.
Auch die Schweriner Kammermusikabende bekundeten mit Werken von Aug. Reuß, Genzmer, Hummel, Schubert, Mozart, Spohr, Blumer, Haydn und Kirchner das Streben nach Abwechslung und standen auf künstlerischer Höhe. Das Geschwisterpaar Else und Karl Knochenhauer konnte nicht minderen Erfolg verzeichnen wie Walter Ludwig an seinem Liederabend, Rudolf von Oertzen an seinem Klavierabend und Florizel von Reuter im Rahmen der Meisterkonzerte. An einem Abend des Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen sang die 84jähr., langjährige Hochdramatische der Schweriner Oper Aline Friede eine Liederreihe in bewundernswerter stimmlicher Frische. — Peter Raabe sprach in einer Morgenfeier über den deutschen Lebensstil und die Kunst überzeugend und anregend. Ewähnt man noch die beiden Konzerte des Collegium musicum (Seegelken) mit einer feinen Auswahl von Werken alter deutscher und italienischer Meister, das für die Wehrmachtsbetreuung erschienene Niedersachsenorchester unter Dr. Thierfelder und das einmalige Konzert des Römischen Kammerorchesters, so ergibt sich auch für die Kriegszeit ein lebhaft bewegtes Bild künstlerischen Schaffens in einer mittelgroßen deutschen Stadt.
A. E. Reinhard.

Solingen, Wiege und Werkstatt edler Schwertschmiedekunst, pflegt die Musik mit schönem Eifer. Eigenes Gepräge erhält das Konzertleben durch eine beispielhafte Zusammenarbeit von Stadtverwaltung und KdF., durch ein junges Städtisches Orchester, gut abgestimmter Klangkörper, geschliffen und von fröhlichem Schaffensdrang besessen und durch seinen Dirigenten Werner Saam, Orchesterleiter von wohltuender Sachlichkeit, geistvoller Deuter klassischer Literatur, leidenschaftlicher Vorkämpfer der Modernen.

Das Programm im verflossenen Konzertjahr war beachtlich wegen seines äußeren Umfangs und wegen der Sorgfalt und Entschlossenheit, womit es erarbeitet und dargeboten wurde. An Sinfonien brachte es Beethoven (5. und 6.), Brahms (1.), Bruckner (3.), Sibelius (2.), dazu (unter anderem) Max Trapp, Konzert für Orchester Nr. 2; Schubert, Ouvertüre im italienischen Stil; Sibelius: Finlandia; Richard Strauß, Tod und Verklärung; Ludwig Thuille, Romantische Ouvertüre Werk 16; Max Fiedler, Präludium und Fuge mit Choral (beachtete westdeutsche Erstaufführung. Jedes Werk erschien mit scharf umrissenen Spannungen, guter Geschlossenheit der Sätze und der ihm angemessenen historischen Beleuchtung. Nach besonderen Gesichtspunkten zusammengefaßte Musiken waren aufschlußreich: Musik der Nationen, Frohe Musik, Aus dem Reich der Oper, Neue Unterhaltungsmusik u. a. Volkstümliche Musik in gesonderten Folgen war planvolles, behutsames Bemühen, Geschmack und Verständnis schwieriger Musik noch fernstehender Menschen zu bilden und zu pflegen.

Aus der großen Zahl der Solisten seien genannt: Prof. Hölscher (Schumann, Cellokonzert), die Geigerin Martha Linz (Uraufführung des Konzertes in a von Irmler), Siegfried Borries, Paul Richartz, Gieseking, Mainardi, Erik Then-Berg, Quartetto di Roma, ein Nachwuchsspieler Karl Röhrig (Mozart, Geigenkonzert G, und Tschaikowsky). Die

Solisten fanden den ihren künstlerischen Qualitäten angemessenen Beifall.

Schöne Stimmen fanden seit je im Bergischen Land lebhaftes Echo. Erna Berger, Marg. Teschemacher, Jul. Patzak, Peter Anders, Neumann Knapp, Peter Geyer und die einheimischen Solisten Arthur Rood, Schöllgen - Benninghoven, Hedwig Dornhaus und Helmi Dohrmann sind Namen für ein leidenschaftlich vertretenes und entgegengenommenes Bekenntnis zur Kunst der schönen Stimme.

Stadtorganist Herbert Rafflenbeul gab seiner Zuhörergemeinde einen lehrreichen Längsschnitt durch das Schaffen der Komponisten für die Orgel, begonnen mit altfranzösischen, italienischen und niederländischen Meistern bis zu den Modernen Haas und Jobst. (Zwei westdeutsche Erstaufführungen: „Mitten im Leben" und „Wach auf!") Domorganist Prof. Heitmann als Gast spielte in geistvoller Konzeption Orgelmusik aus drei Jahrhunderten.

Oratorien und Chorkonzerte fanden gute Aufnahme. Der Städt. Singverein und der Konzertverein Chorgemeinschaft (Leitung Werner Saam) brachten „Das Lied von der Mutter" von Jos. Haas und das Händelsche Oratorium „Der Feldherr", beide Werke von imponierenden Ausmaßen. Das Oratorium „Der reiche Tag" von Höffer vermittelte Josef Schlösser mit seinen Chören. — Die vielen Gesangvereine, alle mit guten Stimmen ausgestattet, lieferten in zahlreichen Konzerten ausgezeichnete Beiträge zum Kulturschaffen der Heimat.

Unvergeßlich sind die weihnachtlichen Konzerte von Prof. Hölscher von den Werktätigen in den Betrieben seiner Vaterstadt. — Als Niederbergisches Landesorchester bespielte das Solinger Städt. Orchester mit nicht gezählten Veranstaltungen die kleinen Städte und Orte im Kulturbereich des Gaues Niederberg. Eine 14tägige Konzertreise führte es zu den deutschen Soldaten in Holland. — Die Hitler-Jugend wurde mit einem erweiterten Kreis von Darbietungen sinfonischer und kammermusikalischer Art in das Arbeitsbereich des Städt. Kulturamtes einbezogen. Der Tanz, Wiege der dramatischen Kunst, fand sinnvoll Beachtung in den Tanzabenden Erika Lindners, die mit ihren Solisten und dem Ballett der Berliner Volksoper eine Kenntnis vermittelte vom Vermögen des Tanzes, von sich her die vielfältigen Erscheinungen am Theater zu entwickeln. Eine Interessengemeinschaft mit dem Remscheider Theater kam aus Zeitgründen nicht zur Auswirkung. Für ein nach dem Krieg zu errichtendes Solinger Theater liegen die Baupläne im Entwurf von Prof. Fahrenkamp vor. — Alle Veranstaltungen vollzogen sich unter reger Anteilnahme der Bevölkerung.

Max Rosenkaimer.

Ulm: Wenn in der Konzertsaison des zweiten Kriegsjahres in einer Mittelstadt die Sinfoniekonzerte einen Rekordbesuch aufweisen, der selbst den Friedensmaßstab übertrifft, so ist das ein sehr erfreulicher Ausdruck der Musikkultur. Diese Tatsache stellt den Ausführenden wie den Besuchern ein gleich gutes Zeugnis aus. Der Städtische Musikdirektor Karl Hauf formte in den vier Jahren seiner Tätigkeit in Ulm das Städtische Orchester (vorher Theaterorchester) durch systematische Heranziehung zu einem disziplinierten, ausgeglichenen Konzertklangkörper. Im Mittelpunkt der sieben städtischen Sinfoniekonzerte, deren Folgen konzentrierte Gestaltung kennzeichnete, standen die Klassiker. Daneben gewährten die Konzerte Einblick in das zeitgenössische Schaffen. Man hörte Pfitzners „Kleine Sinfonie" Nr. 44, das einfallreiche, eigenwillige „Divertimento für Kammerorchester" op. 37 von Max Trapp, die flüssig entworfenen „Rokoko - Miniaturen" von Erich Anders und den mit plastischer Schilderungskraft und farbvoller Wirksamkeit gestalteten „Liebeszauber" von Rudi Stephan. Namhafte Solisten, unter denen erfreulicherweise sich auch vorzügliche Nachwuchskräfte wie Else C. Kraus und Erik ten Bergh befanden, gaben den Konzerten ihre besondere Note. Einen Liederabend gaben Leonor Predöhl und Erna Sack. Die Fülle örtlicher musikalischer Veranstaltungen ließ das verantwortungsbewußte Streben nach ernster Musikpflege erkennen.

Der „Ulmer Oratorienchor" trat unter Leitung von Fritz Hayn mit einer gediegenen Aufführung des „Requiem" von Verdi hervor (im Sommer war die 9. Sinfonie von Beethoven aufgeführt worden). Die „Liedertafel" (Fritz Hayn), deren Chor auf hoher Stufe steht, bewies trotz der zeitbedingten Schwierigkeiten ihre Leistungsfähigkeit mit einer Reihe wertvoller Konzertdarbietungen mit Lore Fischer und Prof. W. Müller (Crailsheim-Stuttgart). Zwei andere Konzerte gaben einen Einblick in das Liedschaffen des Stuttgarter Kammersängers Richard Bitterauf und vermittelten Werke unseres einheimischen Komponisten Anton Joller, dessen Werke aus bester Beherrschung der Satzform kommen und bei eigener Note sehr eingänglich sind. — Die Volksbildungsstätte Ulm der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" beschritt einen schönen und dankenswerten Weg, der weitestgehend aufgenommen werden sollte. In einem Komponistenabend ließ Ottmar Gerster einen Blick tun in die „Werkstatt" des Komponisten. Durch diese unmittelbare Fühlungnahme mit dem Kunstschaffenden wird wertvolles Neuland erschlossen.

Eugen Frommlet.

Die Schallplatte

Neuaufnahmen in Auslese

Die besondere Eignung für die Schallplatte, die man seit den ersten Aufnahmen dem Mezzosopran Friedel Beckmanns zusprach, findet man bei ihrer Gluck-Platte mit der Orpheus-Arie „Ach ich habe sie verloren" und der Arie aus „Paris und Helena": „Endlich soll mir erblühen" in erfreulicher Weise bestätigt. Die edle, ausdrucksgesättigte Melodielinie des ersten großen Musikdramatikers strahlt im echten Kantilenenglanz, aber dramatisch belebt und beseelt. Eine Platte, die jeden Freund ausdrucksvollen Schöngesanges im Spiegel einer dunkel schimmernden Frauenstimme erfreuen wird. Fritz Zaun und Mitglieder der Berliner Staatskapelle begleiten.
(Electrola DB 5627.)

Auch bei der Brahms-Platte „Geistliches Wiegenlied" und „Gestillte Sehnsucht" erfüllt Friedel Beckmann alle Forderungen einer empfindungstiefen, dabei ganz auf den Wohlklang einer edel geführten Gesangslinie gestellten Liedgestaltung. Aufnahmetechnisch erscheint die Platte durch den Ausgleich der Stimme und der Begleitung (Bratsche: Karl Reitz, Klavier: Bruno Seidler-Winkler) als besonders gelungen.
(Electrola EH 1245.)

Die „Sapphische Ode" von Brahms und Pfitzners „Ist der Himmel darum im Lenz so blau" sind weitere Zeugnisse dieser Gesangskunst, die jeden Freund des deutschen Liedes unmittelbar anspricht. Hier kommt besonders die tiefe Stimmlage Friedel Beckmanns, die niemals überdunkelt erscheint, sondern auch in die Altregion noch Silberglanz des Soprans hinübernimmt, voll zur Wirkung. Am Flügel der bewährte Bruno Seidler-Winkler. (Electrola EG 6846.)

Peter Anders, der beliebte Tenor der Berliner Staatsoper, überträgt die Frische seines Singens, die ihm auf der Bühne gerade in letzter Zeit so starke Erfolge brachte, auch auf die Schallplatte. Das Steuermannslied und die Cavatine Eriks aus dem „Fliegenden Holländer", vom Orchester des Deutschen Opernhauses unter Arthur Grüber begleitet, bedeuten eine Bereicherung der Wagner-Platten. (Telefunken E 3056.)

Eine neue Herbert-Ernst-Groh-Platte, die ihrer Wirkung sicher ist, da der beliebte Sänger ebenso den tenoralen Effekt beherrscht wie die Komponisten Gerhard Winkler und R. M. Siegel gesangliche Schlagerwirkungen in den Liedern „In dunkler Nacht" und „Dort im schönen Andalusien". Otto Dobrindt gibt mit seinem Orchester die schmiegsame Instrumentalbegleitung.
(Odeon O—12 812.)

Georg Kulenkampff und Siegfried Schultze, zwei im Konzertsaal oft erprobte Sonatenpartner, lassen den 1. Satz von Beethovens „Frühlingssonate" in einer klanglichen und geistigen Formung erstehen, die ein lebendiges Kunsterlebnis schafft. Eine Meisterplatte klassischer Kammermusik. (Telefunken E 3124.)

Eine Orgelplatte, die ebenso aufschlußreich ist für den Stil des Komponisten wie für die Wirkungen einer gegensatzreichen Registrierung, liegt mit der Wiedergabe von Rheinbergers „Vision" und dem Tema variato aus „Meditationes" durch den Paderborner Domorganisten Paul Hebestreit vor. Es ist gleichsam Stimmungskunst der Orgel, die hier eindringlich Klang und Gestalt gewinnt.
(Grammophon 27 128.)

Karl Böhm und die Sächsische Staatskapelle spielen „Till Eulenspiegels lustige Streiche" von Richard Strauß. Es ist eine Platte, die nicht nur den Strauß-Dirigenten Böhm in seinem Element musikantischer Ursprünglichkeit und überlegen gestaltender Hingabe an eines der sprühendsten Orchesterwerke des Meisters zeigt, sondern die auch einen Höhepunkt der Aufnahmetechnik darstellt. Die Durchsichtigkeit des Instrumentengewebes ist bewundernswert, die klangliche Schattierung der Instrumente vollendet. Eine Platte, die höchste Ansprüche erfüllt.
(Electrola DB 5621/22.)

Eine ansprechende, glücklich das Idyllisch betonende Wiedergabe des „Waldwebens" aus Wagners „Siegfried" bietet Arthur Grüber mit der Berliner Staatskapelle. (Odeon O—7952a.)

Eine Aufnahme von Webers Oberon-Ouvertüre, die überzeugend Romantik und Dramatik vereinigt, vermitteln uns Eugen Jochum und das Orchester des Deutschen Opernhauses. Eine Platte ausgeglichener Orchesterkultur.
(Telefunken E 3142.)

Max Schönherr musiziert mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses Berlin flott und elegant in Ton und Rhythmus die Ouvertüre „Leichte Kavallerie" von Franz von Suppé. Eine dankbare Platte leichter, beschwingter Orchesterkunst.
(Imperial 014 033.)

Besprochen von Hermann Killer.

* Musikliteratur *

Die Konversationshefte Beethovens

Zur kritischen Ausgabe durch Schünemann

In der Beethoven-Literatur fällt den Konversationsheften seit Schindler eine besondere Bedeutung zu. Von 1818 ab war die Schwerhörigkeit Beethovens so fortgeschritten, daß er sich nur noch mit Hilfe schriftlicher Aufzeichnungen der Gesprächspartner verständigen konnte. Er führte also ständig Schreibhefte bei sich, in die auf der Straße, im Gasthaus, in der Wohnung die notwendigen Behelfsbestandteile der Unterhaltungen eingetragen wurden. Daneben machte sich Beethoven selbst viele Notizen darin.

Von ursprünglich etwa 400 Heften, die sich sämtlich im Besitz Schindlers befanden, sind 138 erhalten, davon 136 in der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin, die sie 1846 von Schindler, dem Vertrauten Beethovens, kaufte. Ein Heft gehört ferner heute dem Bonner Beethoven-Haus, eins befindet sich im Ausland. So wichtig die dokumentarischen Eintragungen sind und so vieles davon mehr oder weniger zuverlässig in der wissenschaftlichen Literatur zitiert worden ist, so gab es bisher noch keine vollständige Übertragung der teilweise nahezu unleserlichen Aufzeichnungen, die meist auch noch unverständlich schienen, weil es im allgemeinen ja nur fast zusammenhanglose Behelfsbestandteile von Unterhaltungen sind. Die Gesprächspartner sind nicht näher kenntlich gemacht, und vieles bezieht sich auf Tagesereignisse, die erst mühsam rekonstruiert werden müssen. Trotzdem vermittelten selbst die Bruchstücke, die aus diesen Heften bekannt wurden, wertvolle Aufschlüsse über Leben und Schaffen des Meisters. Unsere Zeitschrift konnte mehrfach einzelne Abschnitte aus den Konversationsheften vorlegen, die sowohl der Forschung als auch dem Musikfreund wichtige neue Erkenntnisse boten.

Ein früherer Versuch, die in der Preußischen Staatsbibliothek vorhandenen Konversationshefte herauszugeben, führte zu keinem Ergebnis. Man muß es als eine kulturelle Tat begrüßen, daß Max Hesses Verlag sich sogar im Kriege zu einer kritischen Ausgabe solchen Umfanges entschlossen hat. Im Auftrage seiner Bibliothek hat der Leiter der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, Prof. Dr. Georg Schünemann, die Herausgabe übernommen. Von den rund vierzig geplanten Lieferungen liegen zwei inzwischen vor, die eine Beurteilung des Gesamtunternehmens ermöglichen.

Es handelt sich hier keineswegs um eine Übertragungsaufgabe im üblichen Sinne. Die Schwierigkeiten der Entzifferung der Schriftzüge sind so groß, daß vielfach nur genauestes Studium aller graphologischen Eigentümlichkeiten weiterhelfen kann. Jeder der achtzig Seiten starken Lieferungen ist eine Lichtdrucktafel beigegeben, die jeweils eine Seite eines Konversationsheftes originalgetreu wiedergibt. An diesen Leseproben vermag man die beinahe unlösbare Aufgabe erkennen, die dem Herausgeber hier gestellt ist.

Schünemann beginnt mit dem frühesten Heft in Bonn, das Februar bis März 1818 zu datieren ist. Einzelne Begebenheiten, auf die in den Heften Bezug genommen wird, lassen eine sehr genaue Datierung zu. Die Übertragung erfolgt mit gewissenhafter und sehr übersichtlicher Kennzeichnung der Blattnumerierung (die nachträglich erfolgt ist), der Nennung der Schreiber (soweit sie sicher zu ermitteln waren) und mit einer erschöpfenden Kommentierung durch Fußnoten. Eine ungeheure Literatur mußte herangezogen werden, um die erwähnten Personen einzuordnen, um Lokalgrößen Wiens sowie die verschiedenartigsten Ereignisse (vorwiegend natürlich kulturell-künstlerische) der Stadt und der Zeit eindeutig festzulegen. In kürzester Formulierung weiß Schünemann diese Erläuterungen zu geben.

Über die Konversationshefte schrieb Schindler 1845: „Ihr Inhalt berührt also Wissenschaft, Kunst und Leben, besonders sein Leben. Ähnliches existiert nicht wieder. Nannte ein großer Gelehrter in Berlin die Conversationsbücher ‚ein literarisches Unicum', so habe ich Grund, sie Zauberbücher zu nennen, indem man mittels derselben nöthigenfalls schon längst Verstorbene als Zeugen citiren kann. Ihre Aussagen sind unwiderleglich, entscheidend. Scripta manent. Diese Conversationsbücher bilden somit die sicherste Schutzwehr für den Biographen Beethovens." Und Schünemann gibt seiner Ausgabe die Worte mit auf den Weg: „Diese Konversationshefte führen mitten in die Welt Beethovens. Wir hören die Freunde fragen und antworten, sehen sie im Wein- und Speisehaus und vernehmen von den großen und kleinen Nöten des täglichen Lebens. Alle großen Ereignisse des politischen Lebens schwingen mit, die Geschehnisse der Innenpolitik werden besprochen, Tagesnachrichten weitergegeben und kritisiert. Was im Musikleben vorgeht und in großen und kleinen Konzerten geboten wird, klingt in den Gesprächen ebenso nach wie die Stadtgeschichten und die Sorgen und Freuden des Alltags. Es gibt

kaum ein Gebiet täglichen Lebens, das nicht berührt würde, mag es sich um Küche und Haushalt oder um Geld und Aktien handeln."

Es bedarf aber gar keiner Worte weiter, um die Einmaligkeit der Konversationshefte zu belegen. Die im Entstehen begriffene Ausgabe bildet für die Musikforschung eine Quelle, auf die alles und jedes zurückgeführt werden muß, das den Lebensabschnitt von 1818 bis 1827 bei Beethoven betrifft. Das Werk wird kein unterhaltsames Buch zum Lesen sein, sondern seine Bedeutung wird stets im quellenmäßigen beschlossen bleiben. Es wird aber auch den Musikfreund in einer Weise in die persönlichsten Bezirke eines großen Meisters blicken lassen, wie es bei keinem anderen möglich ist. Herbert Gerigk.

Walter Wiora: Die deutsche Volksliedweise und der Osten. (Schriften zur musikalischen Volks- und Rassenkunde, herausgegeben von Dr. Friedrich Blume, Bd. 4. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1940.

Mit dem weit ausholenden Titel dieses Buches hat sich der Verfasser eine große Aufgabe gestellt. Die volksliedkundlichen Fragen des deutschen Ostens, im Fachschrifttum der letzten Jahre in steigendem Maße diskutiert, sollen erstmalig hier eine eingehende und zusammenfassende Darstellung erfahren. Im wesentlichen sind es drei Grundfragen, die der Stoff zur Beantwortung aufgibt, Fragen, die gerade im gegenwärtigen Augenblick von besonderer kulturpolitischer Bedeutung sind: das Wesen der ostdeutschen (binnendeutschen) Lieddialekte; die stammestümliche und geschichtliche Besonderheit des deutschen Sprachinsel-Liedes und schließlich als eine besonders verheißende Aufgabe das Problem des Fortlebens und der Umgestaltung deutschen Liedgutes bei den angrenzenden Ostvölkern.

Die Musikwissenschaft verfügt heute über die differenzierten Methoden in der Auswertung und Deutung, um die vorliegenden Probleme bereits einer weitgehenden Lösung entgegenzuführen. Um so erstaunlicher ist es, wie gering im ganzen gesehen die Ausbeute der Wioraschen Arbeit ist. Wohl weiß Wiora zur Frage der ostdeutschen Artung unseres Liedes, insbesondere zur Charakterisierung der schlesischen Melodik, einiges beizutragen. Auch für die Bewahrung frühdeutscher und mittelalterlicher Weisen im ostdeutschen Rückzugsgebiet gibt er einige wertvolle Belege. Aus dem Ganzen betrachtet bleiben jedoch die Hauptaufgaben von ihm ungelöst. Vor allem die ungeheure Fülle der Umarbeitung des ostdeutschen Liedes durch seine Rezeption bei den östlichen Randvölkern ist in keiner Weise gesehen. Es wäre hier eine der lohnendsten stilkritischen Aufgaben gewesen, den Abwandlungen deutscher Ausgangsmelodien nachzuspüren. Wiora begnügt sich lediglich damit, einige deutsche und östliche Varianten aufzuweisen, ohne eine tieferdringende stilkritische Sichtung vorzunehmen. Die Arbeit läßt überhaupt keine auswertende stilkritische Methode erkennen. Wiora hat keine rechte Grundvorstellung vom Melodievergleich, und ganz ahnungslos scheint er den rhythmischen und tonräumlichen Problemen gegenüberzustehen. Mit besonderer Vorliebe ergeht er sich in vorgefaßten methodischen Forderungen und Leitsätzen. Was nützt aber alle Aufstellung methodologischer Spielregeln und allgemeingehaltener Postulate, wenn sie sich im konkreten Einzelfall nicht bewähren.

Neben solchen Unzulänglichkeiten in der stilkritischen Auswertung des Stoffes weist das Buch weitere schwerwiegende Mängel auf hinsichtlich seiner stilgeschichtlichen Voraussetzungen. Nur auf einige der folgenschwersten sei hier eingegangen. Auf S. 30ff. findet die Entstehungsart von Volksliedern Erörterung. W. nimmt eine „Entwicklung", ja Entstehung von Melodien aus „einfachen Formeln" an. Er spricht von „motivischer Fortspinnung" (Wiederholung, Transposition und Umkehrung) und trägt damit Formprinzipien in die frühdeutsche Liedgeschichte, die dem Linienstil, namentlich des altdeutschen Liedes, völlig fremd sind. Die „Entwicklung" soll, wie er später auf S. 78 eingehend ausführt, vom kurzen Ruf und der einfachen Singzeile über Zwei- und Dreizeiler bis zu den Kehrreimformen fortgeschritten sein. Geschichtlich belegen läßt sich diese Annahme in keiner Weise. Sie erscheint durch und durch als rationalistische Konstruktion. Hier spukt ganz offenbar noch immer die abwegige Theorie vom „primitiven Gemeinschaftsgesang" Naumannscher Observanz, nach der in alten Zeiten, etwa vom Minnesang rückwärts gesehen, plötzlich alles Individuelle aufhört und nur noch primitive, undifferenzierte Urmasse vorliegt, jenes berüchtigte „primitive Gemeinschaftsgut". In Wahrheit aber sind die volkhaften Züge gerade in ältester Zeit mindestens ebenso scharf, ja oft schärfer ausgeprägt als in jüngeren Liedern. Nach solcher Auffassung, wie sie der Verfasser vertritt, wären dann etwa die gleichen Germanenvölker, die an der Schwelle der Geschichte eine so bedeutende Schmuck- und Zierkunst hatten, Träger einer „infantilen" Melodik vom Kulturstande etwa der Wedda gewesen.

Zu welchen Folgerungen und Deutungen der Verfasser auf Grund solcher unhaltbarer Theorien tatsächlich gelangen kann, zeigt sich z. B. in der Behauptung (S. 66), wonach altdeutsche und altslowenische Melodien nicht voneinander zu scheiden seien: „primitives Gemeinschaftsgut", das

„allen europäischen Völkern gemeinsam war". Oder S. 70 die geradezu phantastische Zusammenstellung der ersten Pindar-Ode mit einem schweizerischen Kuhreigen! Mit dem vom Verfasser immer wieder geforderten „planvollen Aufbau eines Gebäudes sicheren Wissens" lassen sich derartige Hypothesen gewiß nicht vereinbaren.

Die Erforschung wandernder Melodien zeigt bekanntlich, daß Wandergut fast ausnahmslos starke Umprägungen gruppenhafter Art erfährt, die nur aus der seelischen Grundveranlagung des rezipierenden Volkstums erklärt werden können. Diesen grundlegenden Sachverhalt übersieht Wiora nicht nur, er leugnet ihn geradezu mit seiner dogmatischen, jeder lebendigen Erfahrung hohnsprechenden Behauptung: „Ethnisch bezeichnende Varianten finden sich allerdings nicht häufig und leicht. Durchaus nicht immer und überall werden wandernde Melodien schöpferisch umgebildet." (S. 6, Fußnote.) Mit dieser Behauptung verbaut sich W. von vornherein jeden Zugang zu einem unendlich reichen Vergleichsstoff, dessen tiefergreifende Ausbeutung ihn schließlich auch dem eigentlichen Grundproblem seiner Arbeit, der musikalischen Rassenforschung, ein Stück nähergebracht hätte. In musikanthropologischer Hinsicht hat aber der Verfasser schlechterdings nichts zu bieten. Der Obertitel der von Fr. Blume herausgegebenen Reihe (Schriften zur musikalischen Volks- und Rassenkunde) erweist sich also (mindestens in diesem Falle) als irreführend. Im ganzen betrachtet, erscheint das Buch als Beispielsammlung verwendbar; zur Lösung der aufgeworfenen Grundfrage liefert es nur gelegentlich fördernde, sonst überwiegend fragwürdige Beiträge. Herbert Hübner.

Willi Schulze: Die mehrstimmige Messe im frühprotestantischen Gottesdienst — Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. v. F. Blume, Heft 8. Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel-Berlin 1940.

Die Arbeit beweist in eingehenden Untersuchungen eine Tatsache, die in großen Umrissen längst feststand, daß nämlich die Erstlinge der protestantischen Meßkomposition der altkirchlichen und gesamteuropäischen Literatur entstammen, wobei der deutsche Anteil verschwindend gering ist. Gleichwohl packt der Verf. seine Aufgabe so nachdrücklich an den Wurzeln an und führt seine Darstellung unter so weiten Gesichtspunkten mit wissenschaftlicher Besonnenheit und methodischer Überlegtheit durch, daß nicht nur der Laie über Einzelheiten des gesamten Fragenkomplexes viel Neues erfährt, sondern auch die Wissenschaft um die Aufhellung eines bewegten Abschnitts der deutschen Musikgeschichte wesentlich bereichert wird. Besonders hervorgehoben zu werden verdient die

Aufstellung einer Typologie der Meßkomposition um 1500 und der Versuch, das verhältnismäßig engbegrenzte Repertoire der frühprotestantischen Meßkomposition in den Rahmen der gesamten Meßliteratur des beginnenden 16. Jahrhunderts einzubauen und in seinen Besonderheiten aus ihr zu erklären. Nicht minder bemerkenswert ist aber auch das Bestreben, die Eigenzüge der protestantischen Meßkomposition an Hand der Rhauschen „Officia", der Walterschen Handschriften und des Eisenacher Kantorenbuchs vorsichtig zu entwickeln und darzustellen, wie bei aller Repertoireübernahme doch auch das spezifisch Protestantische reliefartig heraustritt. Schließlich gehört es zu den besonderen Vorzügen der Arbeit, daß der Verf. über alle historischen und stilkritischen Einzeltatsachen hinaus zu tieferen Einsichten zu gelangen sucht und die bewegenden geistigen Kräfte aufspürt, die jenes vielgestaltige Zeitalter auch im Gebiete der Meßkomposition geformt haben.
Rudolf Gerber.

Paul Listl: Weber als Ouvertürenkomponist. Verlag Konrad Triltsch, Würzburg. 119 Seiten.

Diese Dissertation beschränkt sich klug auf einen Ausschnitt aus dem Schaffen eines großen Meisters, um in gewissenhafter Betrachtung der ausgewählten Werke klare Ergebnisse herauszuarbeiten. Zehn Ouvertüren werden in allen Richtungen untersucht. Bei der Freischütz-Ouvertüre sind die Meinungen von Künstlern und Forschern vorangestellt; die Untersuchung der Partitur ist hier besonders erschöpfend. Gut dargestellt wird allgemein die Wendung Webers vom Gestaltungsprinzip der Klassik zur Romantik mit verstärkter Stimmungsmalerei, zum „Individualaffekt". Listl faßt das Neue zusammen: „Die assoziative Klangwelt baut sich auf", also über die rein musikalischen Grundgesetze hinaus treten einige bisher beiläufige Elemente bestimmend hervor — das Klangsymbol, die Farbe, das Stimmungsmoment. Damit wird C. M. v. Weber in dieser Arbeit wieder als einer der großen Schrittmacher hinsichtlich der musikalischen Ausdrucksmittel unserer Zeit gewürdigt. — Die Judenfrage ist leider für den Verf. bei den Literaturhinweisen nicht vorhanden.
Herbert Gerigk.

Josef Loschelder: Die Oper als Kunstform. Verlag Anton Schroll, Wien 1940. 22 Seiten.

Ein Vortrag, gehalten im Kaiser-Wilhelm-Institut im Palazzo Zuccari in Rom. Über „den Rahmen der engeren Musikgeschichte" hinaus sieht der Verf. die Oper als einen „Wesensbestandteil der

abendländischen Kultur". Die entwickelten Grundsätze werden mit einleuchtenden Beispielen belegt. Ein altes Thema neu gesehen.

Herbert Gerigk.

Hermann Unger: Lebendige Musik in zwei Jahrtausenden. Staufen-Verlag, Köln 1940. 342 Seiten.
Das Buch vereinigt Äußerungen über Musik aus zwei Jahrtausenden. Das Altertum und die Naturvölker sind ebenso vertreten wie die Gegenwart. Die neue Zeit ist in der Neuauflage des Werkes in zahlreichen Zitaten aus Reden und Veröffentlichungen führender Männer der deutschen Musikarbeit vertreten. — Die Vielfalt der meist kurzen Abschnitte hat etwas Kaleidoskopartiges, aber dennoch bildet das Ganze ein höchst aufschlußreiches Lesebuch, das voller Anregungen steckt und das schlagartig manche Zusammenhänge hervortreten läßt.

Herbert Gerigk.

Rudolf Kubitschek: „Tief drin im Böhmerwald." Das Lied der Böhmerwäldler. 2. Aufl. 1941. Verlag Carl Maaschs's Buchhandlung A. H. Bayer in Pilsen. 31 Seiten.
Ein Bericht von der Entstehung des Böhmerwaldliedes, von seinem Urheber Andreas Hartauer, der ein schlichter Glasbläser war. Die neuere, bekanntere Singweise entstammt dem steirischen Schützenliede „Dort ist die Heimat mein" von J. E. Schmölzer (1812—1886). Um 1900 drang das Lied bis nach Norddeutschland, es wurde zum Modelied.

Werner Danckert.

Gustav Leuteritz: „Die Königsbotschaft", ein Wagner-Roman. Karl-Schünemann-Verlag, Bremen 1940.
Zur Zeit der Hochflut an Künstlerromanen sieht man der Neuerscheinung eines Wagner-Romanes skeptisch entgegen. Die bösen Vorausahnungen um eine neue romanhafte Deutung des großen Künstlerschicksals haben sich aber erfreulicherweise im Erstlingswerk des Dresdner Schriftstellers Gustav Leuteritz nicht erfüllt. In der „Königsbotschaft" wird uns einer der hervorragendsten Stoffe im Geschehen um und mit Richard Wagner vor Augen geführt: die schicksalhafte Wendung im Leben jenes Meisters, der den Weltsieg des deutschen Musikdramas erringen sollte, durch die Berufung an den Hof des Romantikerkönigs Ludwig II., den „Roi soleil" Bayerns. Richard Wagners, des „sächsischen Emigranten" Irrfahrten sind der Zeitpunkt, in dem vorliegende Darstellung einsetzt. Der Verfasser versucht, im Vordergrunde einer an politischen und geistigen Hochspannungen reichen Zeit des ungeeinten Deutschland Träger menschlichen und künstlerischen Geschehens zu formen. Die Hauptcharaktere sind gut gezeichnet und klar umrissen: Richard Wagner, das Genie, welches seinem Jahrhundert voraus einer neuen Epoche zueilt und im Brennpunkt dadurch hervorgerufener Wirrnis steht, Bülow, der Schildträger der „Zukunftsmusik", die Künstlerseele mit dem wachen Kunstverstand, und Cosima von Bülow, die Frau erhabenen Geistes und starker Seele. Dem Phantasten und Schwärmer König Ludwig II. von Bayern in seiner schicksalhaften Verbundenheit mit Richard Wagner ist ein Hauptanteil am bewegten Ablauf inneren und äußeren Geschehens zugedacht.
Im stilistischen Entwurf haben sich einige kleine „Gefahren" des Romanwesens eingeschlichen. Es erscheinen unglückliche Formulierungen, die unangenehm und im Gegensatz zur Tiefe des Gedankens und ehrlichen Hingabe des Verfassers an sein Werk und seinen Heroen ungewollt oberflächlich und äußerlich erscheinen. Dem ungeachtet ist diesem Buche aber, als Zeugnis einer beachtenswerten Stoffvertrautheit, die vor allem versucht, sich an die geschichtlichen Tatsachen zu halten, und einer Begeisterung und Liebe des Verfassers zur Sache, Sympathie zuzusprechen.

Marlise Hansemann.

Neue Noten

Musik der jungen Generation

Liederblatt der Hitler-Jugend. Herausgegeben von der Reichsjugendführung. 6. Jahresband. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin 1940.
Von den Liederblättern der Hitler-Jugend liegt jetzt der 6. Jahresband vor. Die Sammlung ist als Grundlage und Ausgang für das Singen in den Einheiten gedacht und will immer wieder das Lied in Lebenseinheiten der Jugend nachhaltigst vor Augen stellen. Da wertbeständiges Liedgut nicht in dem gleichen Maße produziert wird wie Schlager und kurzlebige Gebrauchsmusiken, ist es nicht verwunderlich, wenn die meisten Lieder schon bekannt sind und fast die Hälfte von ihnen bereits in den vorangegangenen Jahresbänden veröffentlicht wurden. Neu sind nur die Soldatenlieder (Nr. 95/96), von denen der „Trommler", ein herrliches Jungvolklied, besonders beachtlich ist. Sorgfältig ausgewählte Sprüche und einige sehr schöne Holzschnitte von Fritz Kutscher erhöhen den Wert dieses Liederblattes.

Wolfgang Stumme: Der große Wagen. Alte und neue Lieder im Jahreslauf für Mutter und Kind. Klavierausgabe. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin 1941.

Eine Bereicherung unserer Spielmusiken für Kinder bedeutet die Klavierausgabe zu dem bekannten Kinderliederbuch „Der große Wagen". Die Sätze sind leicht. Sie eignen sich nicht nur für das musizierende Kind, sondern erfreuen auch den Erwachsenen durch manche reizvolle Ausdeutung und Gestaltung, die immer dem Wesen der Weise entspricht. Manche Sätze sind auch als reine Spielmusiken in einfacher, hausmusikalischer Besetzung — Laute, Flöte, Geige, Gambe und Cello — ausführbar und klingen überraschend gut. Die Bearbeitungen stammen fast ausschließlich von den bekannten Tonsetzern Walter Rein und Guido Walsmann.

J. M. Heinen und **Jos. Michels:** Lieder einer Kameradschaft. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin 1940.

Von allen gegenwärtigen Soldatenliedern kommen die wenigsten aus dem unmittelbaren Kriegserlebnis oder aus den Reihen der dienenden Mannschaft. Es hat sich eine Soldatenliedliteratur gebildet. Dichter und Komponisten schaffen im Hinterland. Von dieser Produktion haben bisher die schlagerartigen Lieder, die sich großer Reklame bedienten, vor den wertmäßig höher stehenden das Rennen gewonnen. Das Lied, das der Soldat der Front und der Kameradschaft schuf und das sich ins Bleibende erhebt, wird sich erst nach dem Kriege stärker in unser Blickfeld begeben. Die Zeit hat dann die Spreu verweht und das Wesentliche sichtbar gemacht. Hier und da beginnen sich bereits an einzelnen Beispielen seine Umrisse zu zeigen. Die „Lieder einer Kameradschaft" gehören in diesen Vorgang. Das sind echte Worte und Weisen, grad und klar empfunden, ohne Bombast, ohne Mätzchen und Anleihen bei Tingeltangel und Großstadt! Manche haben mit nachtwandlerischer Sicherheit den alten, unvergänglichen Soldatenliedton gefunden. Er steckt in der lustigen „Soldatenfibel", in „Mädel klein" ebenso wie in den ernsten Stücken, dem „Kamerad, komm mit" und in „Wir Soldaten". Die Lieder dieses schmalen Heftchens gehören zu den besten unserer Zeit. Kauft sie und sendet sie an unsere Kameraden!

Gerhard Maasz: Achtzehn Fest- und Feiermusiken für kleine und kleinste Spielgruppen. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin 1941.

Viktor Korda: Thema und Variationen für drei Melodieinstrumente. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin 1940.

Der gegenwärtige Komponist ist wie in keinem anderen Zeitalter vor schwierigste Aufgaben gestellt. Ein gewaltiges und hohes Erbe liegt hinter ihm. Alle Möglichkeiten des Schaffens scheinen erschöpft zu sein. Fußt er auf alten Vorbildern, gilt er als Nachahmer, geht er eigene Wege, ohne jegliche Bindung, läuft er Gefahr, als Moderner verschrien zu werden. Die Alten waren trotz ihrer ins Allgemeingültige reichenden Werke Künder des Lebensgefühls ihrer Zeit, und das in einem Maße, wie es unserer Gegenwart in der gleichen Einheitlichkeit noch verwehrt blieb. Wir sollten darum den lebenden Tonschöpfern dankbar sein, wenn sie versuchen, unserem Lebensgefühl unter Wahrung völkischer Eigenart Gestalt zu verleihen. Das Ringen um diesen Ausdruck ist allen Künstlern eigen, soweit sie ein Verantwortungsbewußtsein dafür tragen. Noch gibt es keine greifbare Form, trotz vieler guter Ansätze. Wir stehen vielmehr noch mitten in dem Werdevorgang. Und doch klingen Lieder und Chöre, Instrumentalkompositionen und Opern auf, von denen wir sagen können: Das sind wir, hier schlägt unser Herz, unsere Zeit in der gleichen Gültigkeit wie bei den Alten.

Zu jenen Suchern gehört auch Georg Maasz. Seine Feiermusiken wollen auch den kleinsten Spielkreis an dem neuen Werden teilnehmen lassen. Maasz gelingen Stücke, die eindeutig überzeugen, zu denen man sich erfreut bekennt, sei es der frische Marsch, die kraftvoll schwingenden hymnischen Musiken oder die besinnlichen Instrumentalgesänge. Sie sind bestes Gebrauchsgut und können unsere Lebensgestaltung wahrhaft erhöhen und erheben. Nicht jede Gestalt befriedigt, doch das ist unwesentlich. Die Musiken sind keineswegs so leicht wie sie technisch erscheinen. Sie bedürfen eines guten Führers, der das Ohr für das Neue erschließt und Geist und Haltung darzustellen weiß.

Viktor Kordas Variationen sind im Technischen schwieriger, dafür aber eindeutig im Stil, daß es kaum eines geistigen Umdenkens von seiten des Spielers bedarf. Sie gewinnen sofort durch ihre Melodik, die Hörer und Darsteller mitreißt, und durch die an alten Meistern geschulte Satzkunst. Ihr echter musikantischer Schwung, die mit fast spielerischer, aber gekonnter Leichtigkeit beherrschten Tanzformen der Suite zeigen, daß auch der gegenwärtige Komponist, ohne in Nachahmerei zu verfallen, ein Erbe der deutschen Musik zu erhalten und darzustellen vermag: Heiterkeit, Grazie und Innerlichkeit, Gemütstiefe, die wir nie vermissen möchten. Die Komposition ist eine Bereicherung unserer leichten Kammermusiken und für Hausmusik hervorragend geeignet.

Georg Krietsch, op. 22: Sechs Lieder nach Gedichten von Josef Weinheber für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Weinhebers reiche musikalische Sprache ist ein

starker Anreiz und wird es in Zukunft bleiben. Es liegen bereits beachtliche Vertonungen solistischer und chorischer Art vor, die der Tiefe des Sprachmeisters nachspüren. Krietsch hat einige Liebesgedichte und ein Wiegenlied vertont. Es ist ihm oft recht gut geglückt, den manchmal ans Volkslied grenzenden Ton der Worte zu bannen und bei aller Einfachheit an die Hintergründigkeit und Weite der Gedanken zu rühren, besonders schön im „Scherzo" und im „Bauerngarten".

Armin Knab: Werkfeier. Sieben Lieder der Arbeit. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin 1940.
Bei Werkfeiern und Veranstaltungen, wo eine große Gemeinde bekenntnishaft beieinander steht, vermögen diese Lieder Herz und Sinne des Menschen zu erheben. In ihnen schlägt das beste Wollen unserer Zeit. Alles krampfhafte „Anderswollen", das so vielen neuen politischen Kompositionen anhaftet und sie kalt und gefühllos macht, ist hier abgestreift, trotzdem sie im Melodischen das stählerne Lied der Arbeit darstellen. Die feierlichen und oft hymnischen Weisen werden von einem Streichorchester begleitet. Die Sätze verstärken die Eindringlichkeit der Lieder und charakterisieren ihre werktätigen Sinngehalte.

Junggesang. Eine Sammlung von Gesängen für Jugendchor. Herausgegeben von Waldemar Klink. Reihe B, ein- und mehrstimmige Chöre mit Instrumenten. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.
Nr. 3. Hans Lang: Drei Vaterlandslieder. 1,80 RM.
„Kein schöner Land", der „Freiheitsgruß an das Vaterland" von Schenkendorf und das weniger bekannte „Du liebes deutsches Vaterland" sind einstimmig zu einem vierstimmigen Streichorchester gesetzt. Die leichte, chorische Satzart macht die Lieder für Feiern und Volksliedstunden verwendbar.
Nr. 4. Franz Hild: Zwei Volksliedsätze. 1,80 RM.
Die Begleitungen zu „Ich trag' ein goldnes Ringelein" und „Ein Blümlein auserlesen" sind für ein Streichquartett gedacht, zu dem ein ein- bis dreistimmiger Frauen- oder Jugendchor singt. Die seltene Besetzungsart, bei der vorteilhaft auch Holzbläser mitwirken können, vertieft die Schönheit der alten Weisen und bleibt bei aller Vielstimmigkeit durchsichtig und klar. Besonders schön ist die Steigerung von der Ein- bis zur Dreistimmigkeit im ersten Lied.
Nr. 5. Hans Lang: Drei Tanzlieder. 1,50 RM.
Drei bekannte Tanzlieder, „Heißa Kathreinerle", „Tanz rüber, tanz nüber" und „Rosestock, Holderblüh", sind klangschön und sehr leicht für zwei Singstimmen mit drei Instrumenten, mit Vor- und Nachspielen gesetzt. Charakterechte und flüssige Sätze!
Nr. 6. Karl Schäfer: Von Hunden, Elefanten, Spatzen und Enten. Nach Versen von Christian Morgenstern. 3,00 RM.
Den köstlichen Humor der Morgensternchen Kindergedichte hat der Komponist vortrefflich eingefangen. Seine Vertonungen vermeiden gewollte Melodiekonstruktionen und bleiben im Bereich des jugendlichen Verstehens. Die Klavierbegleitungen sind witzig und ausmalend. Die Geschichte von den schlittschuhlaufenden Enten ist ein Prachtstück selbst für die Kleinen.
Nr. 7. Philipp Mohler: Ostereiertanz. 1,20 RM.
Ein lustiges Ostereierlied, begleitet von zwei Violinen und Cello oder Geige, das den Kinderliedton in Wort und Weise wahrt!

Liederbuch für drei gemischte Stimmen. Singebuch des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands, herausgegeben von Walter Lott. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.
Für gemischte Chöre, denen der Mangel an Männerstimmen das weite Gebiet neuer mehrstimmiger Chorkunst verschließt, ist in einer Dreistimmigkeit gleicher Haltung reiches, gegenwärtiges Schaffen zugänglich gemacht. Die Vertonungen sorgfältig ausgewählter alter und zeitgenössischer Texte bedienen sich bald freier, bald alter Liedformen. Unter den leichten bis mittelschweren Kompositionen befindet sich manches Meisterstück musikalischer Kleinkunst: die lustige „Klarinette" Paul Höffers, das Goethesche Mailied von Armin Knab und manches besinnlich oder hymnisch gehaltene Werk. Die Sammlung reiht sich würdig zu den in den letzten Jahren erschienenen Ausgaben für dreistimmigen gemischten Chor, eine Satzart, der eine Zukunft beschieden ist.

Der Landchor. Eine Sammlung von Chorgesängen, herausgegeben von Walter Lott. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig. Je Liedblatt 0,20 RM.
Die Sammlung dient Chören einfachster Verhältnisse. Sie bringt Liedgut alter und zeitgenössischer Komponisten in gediegener Satzkunst.
Reihe B
Nr. 75. Max Gebhard: Bekenntnis.
Das sehr schöne, wenig bekannte Gedicht von Rolf Börnson ist ebenbürtig vertont. In drei Sätzen, die das Anfangsmotiv wiederbringen und wandeln, wird eine der Sprachmelodik entsprechende Steigerung erreicht. Der Chor ist ein erfreulicher Beitrag für ernste Feiern.
Nr. 76. Heinrich Simbriger: Weite Nacht.
Für Landchöre ungeeignet wegen der durchaus problematischen Auffassung.
Nr. 77. Cesar Bresgen: Trinklied.
Cesar Bresgen, der auch als eigener Textdichter erscheint, hat hier dem geselligen Leben in Art alter Madrigale ein Musterstück edler Gebrauchskunst geschenkt. Möge die sprudelnde Heiterkeit

auch wirklich in frohem Kreise erklingen und ihn beschwingen und bereichern.

Nr. 78. Cesar Bresgen: Das Ringele.

Ein Volksliedtext, auch überzeugend volksmelodisch getroffen, wird in zwei gleichen Chören abwechselnd gegeneinander gesungen (Mann und Frau, die sich in lieblichem Spiele Frage und Antwort schnippisch zuwerfen).

Reihe D

Nr. 47. Armin Knab: Die Stadt. Für dreistimmigen Männerchor.

Die graue Stadt, die Weite und Eintönigkeit der Landschaft, der ganze herbe Stimmungsgehalt des schönen Stormschen Gedichtes ist von Armin Knab noch einmal wunderbar nachgesungen worden. Ein Werk nachhaltigster Wirkung!

Reihe F

Nr. 38. C. Maria v. Weber: Ei, wie scheint der Mond so hell!

Webers bekanntes, witziges Schelmenliedchen für drei gleiche Stimmen.

Liebe, alte Weisen für gemischten Chor, gesetzt von Heinz Thiessen. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig. Je Blatt 0,15 RM.

Nr. 9. Du, du liegst mir im Herzen. Nr. 10. Freut euch des Lebens.

An diesen Liedern mag ein altes Geschlecht hängen. Das neue hat diese Sentimentalität überwunden. Wir denken und fühlen heute natürlicher und klarer. Wozu wird so etwas noch einmal verlegt? Es gehört in die musikalische Mottenkiste. Das gilt auch von den meisten Liedern der gesamten Sammlung. Walter Pudelko.

Alessandro Striggio: Il Cicalamento delle Donne al Bucato, Azione comica musicale in un Atto. Edizione integrativa a Cura di Carlo Perinello. „La Zarliniana", Casa Editrice Libraria Musicale, Milano-Roma.

Mit diesem Werk von Alessandro Striggio — in wörtlicher Übersetzung „Waschweiberklatsch" — setzt Carlo Perinello seine verdienstvollen Herausgeberbemühungen um die italienische mehrstimmige Gesangsmusik des Cinquecento fort. Es besteht aus einem Prolog für vier Chorstimmen, dem die Aufgabe der Umweltschilderung zufällt, sowie der von Frauengruppen und bis zu sechs Einzelsängerinnen getragenen einaktigen Handlung, soweit man von einer solchen überhaupt sprechen kann. Junge Waschfrauen erzählen sich, während sie ihre Wäsche aufhängen oder auf der Wiese ausbreiten, Liebesgeschichten, geraten in Streit und werden sogar handgreiflich, um sich wieder zu versöhnen, gemeinschaftlich ein Liebeslied anzustimmen und sich schließlich, da es inzwischen Abend geworden, voneinander zu verabschieden. Perinello bietet auf Grund der Venediger Originalausgabe der Einzelstimmen von 1567 und der zweiten Auflage von 1569 eine moderne Übertragung in partiturmäßiger Anlage. Die Mensuralnoten sind in unserer Notenschrift — nach Hugo Riemanns Vorbild mit dem heutigen Brauch entsprechenden kürzeren Werten — gegeben und eine Terz höher transponiert, um die Sätze der heutigen Aufführungspraxis anzupassen, und auch im übrigen ist der Herausgeber wie bei seiner Veröffentlichung des „Amphiparnaß" von Orazio Vecchi vorgegangen: Die Stimmen der Einzelsänger sind denen des Chors entnommen, der gewissermaßen die Orchesterbegleitung vertritt. (Dagegen ist von der Nachbildung der Originalausgabe abgesehen worden.) Perinello ist der Ansicht, daß das Werk nur in szenischer Wiedergabe zu voller künstlerischer Geltung gelangen kann. Diese Auffassung möge jedoch die alter A-cappella-Kunst beflissenen Leiter von Chören nicht von der Darbietung im Konzertsaal abhalten; denn es schließt eine Fülle herrlicher madrigalartiger Gesangsmusik ein, melodisch und rhythmisch fesselnde Vertonungen, die der Bedeutung des Textes feinfühlig nachspüren. Den Freunden alter Gesangspolyphonie sei die Beschäftigung mit diesem entzückenden „Waschweiberklatsch", der etwa den dritten Teil eines Konzertabends ausfüllt, nachdrücklich empfohlen. Die Casa editri ce „La Zarliniana", die sich ausschließlich mit derartigen Kostbarkeiten des musikalischen Cinquecento befaßt, hat ihn in sorgfältiger und eindrucksvoller Ausstattung herausgebracht.

Max Unger.

Wolfgang Amadeus Mozart: Menuette und Tänze, für Klavier zu vier Händen, herausgegeben von Leopold J. Beer. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Es trifft sich gut, daß diese Musikalien im Jahr der Mozart-Feste und -Ausstellungen um Musikfreunde werben. Denn für sie sind diese anspruchslosen, geschmackvollen Hefte bestimmt. Wo die Unterrichtspraxis, vor allem im zunehmenden Gruppenunterricht nach brauchbarer Literatur Ausschau hält, wird man gern auf derartige Bearbeitungen zurückgreifen. Die heutige Hochflut von Übertragungen für Klavier zu vier Händen bringt häufig ohne zwingenden Grund durch Weglassung wichtiger Zwischenlinien und Gegenstimmen des Originals eine Verarmung des Klaviersatzes. Der Herausgeber ist bei aller Beschränkung um ein dichtes, unaufdringliches Klangbild bemüht, das auf die Angabe von Zeitmaßen verzichtet und Vortragsbezeichnungen nur spärlich einfügt. So bleibt die Auffassung und der Genuß dieser drei Menuette, der sechs ländlerischen Tänze, der zwei Contretänze und der drei deutschen Tänze den Spielern weitgehendst selbst überlassen.

Joseph Haydn: XII deutsche Tänze, für Klavier zu vier Händen, herausgegeben von L. J. Beer. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.
Als Fortsetzung der obigen Sammlungen und Ergänzung der im gleichen Verlage herausgekommenen Bandreihe „Das kleine Konzert", für Unterricht und Hausmusik, stellen die Haydnschen Tänze in ihrer volkstümlichen Fröhlichkeit die geringsten Anforderungen an die beiden Spielpartner. Die Herausgabe folgt den in den Mozart-Tänzen bewährten Grundsätzen.
Einem dringenden Wunsche klavierspielender Musikliebhaber könnten die Verlage indes dadurch entsprechen, daß sie die Schaffung einer klangvollen, künstlerischen, aber unproblematischen Originalliteratur für Klavier zu vier Händen begünstigten!

Heinz Schröter: Alt-Frankfurt, fünf Klavierstücke. Verlag Willy Müller, Heidelberg.
Ein originelles Geschenk des Frankfurter Pianisten an die Musikwelt. Denn die knappen, zügigen Einzelbilder, wie der „Spaziergang am Main", das „Menuett in einem alten Patrizierhaus", „Volksfest", der „Marsch der Bürgergarde" und die vom zarten Pianissimo bis zum kraftvollsten Forte ausläutenden „Domglocken" gehen in ihrem pianistischen Wert über den Charakter einer Lokalschöpfung hinaus. Hübsche Federzeichnungen von Richard Enders zeigen dem Nichtfrankfurter, wie diese scharf geprägten, unalltäglichen Impressionen gedacht sind. Sie werden vor allem in Musikprogrammen, in denen das Volkstum betont werden soll, als wertvolle Unterhaltung gehobenen Stils gelten.

Otto Siegl: Vierhändig, sechs Stücke für Klavier zu vier Händen, op. 118, Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.
Der Vortrags- und Hausmusikliteratur für zwei Spieler steht kein allzu großer Bestand zur Verfügung. Otto Siegl fügt hier 6 Stimmungsbilder in wohlbedachter Gegensätzlichkeit aneinander: Abendfahrt am See, Soldatenmarsch, Bauerntanz, Liebesgespräch, lustige Familienszene und Sommerpracht. Er hat die sichere Hand für charakteristisch geprägte, sprechende Motive, für die treffende klangliche Andeutung einer Natur- und Situationsstimmung. Originell, wie er in diesem Sinne beispielsweise in den beiden Schlußteilen den Kanon in der Umkehrung verwertet. Und immer trägt er auch den Bedürfnissen der Musikerziehung, wie er schon in dem Schwierigkeitsvermerk unter dem Titel „mittelschwer") andeutet. Gottfried Schweizer.

* Zeitgeschichte *

Erich Schütze †

Unser langjähriger Mitarbeiter Erich Schütze ist an den Folgen eines Herzleidens plötzlich im 53. Lebensjahre in Berlin gestorben. Schütze wurde 1888 in Kauern (Kreis Brieg, Schlesien) geboren, war lange Zeit als Musikstudienrat tätig und hatte sich durch ein ausgedehntes Studium, u. a. bei Friedrich E. Koch, bei Johannes Wolf und vor allem in der Meisterklasse Georg Schumanns eine umfassende Beherrschung seines Fachgebietes erworben. Als älterer Nationalsozialist kam er 1935 zunächst in freies Arbeitsverhältnis zur Musikabteilung der Dienststelle des Reichsleiters Rosenberg. 1937 erfolgte seine Anstellung als Leiter der Lektoratsabteilung im Amt Musik. In dieser Tätigkeit hat er sich den Dank vieler Komponisten erworben und seine völlig vorurteilslose, saubere Arbeitsweise hat sich in vielem zum Nutzen des deutschen Musiklebens ausgewirkt. Schütze legte keinen Wert darauf, nach außen in Erscheinung zu treten. Seine vielen, in unserer Zeitschrift veröffentlichten Beiträge lassen ihn als wertvollen Menschen erkennen, bei dem jeder Satz von einem fundierten Wissen getragen wird und der alles positive verständnisvoll förderte. Der letzte Beitrag aus seiner Feder war im Juli-Heft unserer Zeitschrift eine Darstellung seines verehrten Lehrers Georg Schumann als Pädagoge und Mensch. Sein plötzlicher Tod reißt in unseren Arbeitskreis eine Lücke. Herbert Gerigk.

Musisches Gymnasium in Leipzig

Am 1. September 1941 wird in Leipzig mit Zustimmung des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung das zweite Musische Gymnasium im Reichsgebiet eröffnet, und zwar mit den Klassen 1 und 2 der Oberschule. Wie das Musische Gymnasium in Frankfurt a. M. soll auch das in Leipzig künstlerisch und besonders musikalisch hochbefähigte Jungen aus dem ganzen Reich sammeln. Neben der wissenschaftlichen und körperlichen Ausbildung hat das Musische Gymnasium die Aufgabe, die künstlerisch schöpferischen Kräfte in der deutschen Jugend zur Entfaltung zu bringen. Das Reifezeugnis der Musischen Gymnasien steht dem der anderen höheren Schulen vollkommen gleich. In das Musische Gymnasium in Leipzig wird der Thomanerchor unter Aufrechterhaltung seiner bisherigen Tradition und mit der besonderen Aufgabe der Pflege Bachscher Musik organisch übergeführt.

Der musikalische Leiter des Musischen Gymnasiums in Leipzig ist Thomaskantor Professor Günther Ramin. W. J.

Die Münchener Mozart-Ausstellung

Wohl noch niemals wurden Leben, Schaffen und Umwelt von Wolfgang Amadeus Mozart in so umfassender Anschaulichkeit und Übersicht gezeigt, wie in der anläßlich des 150. Todestages des Komponisten im Historischen Stadtmuseum der Hauptstadt der Bewegung eröffneten Mozart-Ausstellung. Schon der von Dr. Max Zenger durchgeführte Aufbau, der in zeitlicher Folge Mozarts Leben von der Kindheit bis in seine letzten Tage schildert, ist in der Verbindung von Biographie und Zeitbild vorbildlich gelungen. Die aus Wien, Salzburg und München stammenden Schätze von Handschriften, Erstdrucken, Originalbildnissen und Städtebildern sind zu einer Kette von Kostbarkeiten aneinandergereiht, die lückenlos die Beziehungen von Leben und Werk zur Kulturepoche aufdeckt. Das unvollendete Ölbild von Mozarts Schwager Lange und das Wachsrelief des Posch-Medaillons von 1788 lassen das Antlitz des Komponisten in seiner menschlichen und künstlerischen Erscheinung aufleuchten. Streich- und Blasinstrumente aus der Zeit Mozarts schlagen die Brücke zu seiner Klangwelt. Briefdokumente von der Hand Mozarts und seines Vaters von ihren Reisen nach Italien, München, Wien, Paris und London gewinnen sprechendes Leben durch reizvolle Kupferstiche der besuchten Städte und Bildnisse aller jener Persönlichkeiten, die irgendwie in das Dasein des Komponisten eingegriffen haben. Nicht ohne Rührung und Ehrfurcht betrachtet man die Gegenstände aus des jungen Mozarts persönlichem Besitz, darunter ein italienisches Wörterbuch mit dem handschriftlichen Eintrag: „Dieses Wörterbuch gehört mein." Die Originalhandschrift der für München in der „Idomeneo"-Zeit komponierten Arie „Misera, dove sono", das Ernennungsdekret zum k. u. k. Kammercompositeur und der Theaterzettel zur Uraufführung der „Zauberflöte" sind Blätter von unsagbarem Wert. Unter den 500 Nummern dieser Mozart-Ausstellung haben auch die Handschriften von zwei der schönsten Gedichte Franz Grillparzers an Mozart ihren Ehrenplatz gefunden. Was der Dichter vor bald hundert Jahren aussprach, empfindet jeder Besucher der Ausstellung im Angesicht der Zeugnisse des Genius:

„Glücklich der Mensch, der fremde Größe fühlt
Und sie durch Liebe macht zu seiner eigenen."

Hzg.

Wilhelm Furtwängler bringt im Rahmen seines 1. Philharmonischen Konzertes in Berlin Karl Höllers „Cellokonzert" mit Ludwig Hoelscher, dem das Werk gewidmet ist, als Solisten zur Uraufführung.

Das Alte Theater zu Leipzig feiert im Oktober dieses Jahres das Jubiläum seines 175-jährigen Bestehens mit einer Festwoche, die sechs Schauspieluraufführungen bringt. Seit den Tagen der großen Neuberin, die schon vor Errichtung des jetzigen Hauses von ihrem an derselben Stelle stehenden Saale aus die berühmte Reform des deutschen Theaters in die Wege leitete, ist das Alte Theater stets eine Pflegestätte lebendiger Gegenwartskunst gewesen. U. a. gelangten am Alten Theater Schillers „Jungfrau von Orleans", Lortzings „Zar und Zimmermann", „Der Wildschütz", „Die beiden Schützen", „Hans Sachs" und „Fischerstechen", Schumanns „Genoveva" zur Uraufführung, desgleichen Webers „Oberon" in der deutschen Fassung. Richard Wagner erlebte hier seine entscheidenden theatralischen Jugenderlebnisse und komponierte unter dem Eindruck der ersten Leipziger „Faust"-Aufführung, in der seine Schwester das Gretchen spielte, seine „Faust"-Musik.

Der Generalintendant der Bühnen der Reichsmessestadt Leipzig hat die Oper „Cyrano de Bergerac" von Alfano zur deutschen Erstaufführung angenommen. Diese wird am 22. Februar 1942 im Neuen Theater stattfinden.

Die Philharmonische Gesellschaft Bremen hat erstmalig den von ihr gestifteten, jährlich wiederkehrenden „Bremer Musikauftrag" vergeben, und zwar an Bernhard Hamann, Hamburg. Hamann ist in der vergangenen Spielzeit mit einem vielbeachteten Cellokonzert hervorgetreten, das vom Hamburger Rundfunkorchester unter Mitwirkung von Cassado zur Uraufführung gelangte. Der „Bremer Musikauftrag" wurde an Hamann für ein Orchesterstück mittlerer Länge überschrieben, welches innerhalb der nächsten Anrechtskonzerte der Philharmonischen Gesellschaft in Bremen zur Uraufführung gelangen soll.

Aus Anlaß der 150. Wiederkehr des Todestages W. A. Mozarts sprach Prof. Dr. Erich Schenk in Florenz Worte über „Mozart und der italienische Geist."

Kapellmeister Erich Seidler wurde als Stellvertreter des musikalischen Leiters der Dresdner Philharmonie, Paul van Kempen, für die Dresdner Philharmonie verpflichtet. Vor dem Kriege war Seidler langjähriger musikalischer Leiter des Königsberger und Hamburger Senders.

Im Opernhaus in Graz wurde von GMD. Karl Fischer in der letzten Spielzeit an bedeutsamen Neueinstudierungen außer Rienzi, Cosi fan tutte, Zauberflöte, Elektra u. a. Hermann Reutters „Faust" zur ostmärkischen Erstaufführung gebracht. Im befreiten Marburg in der Unter-

steiermark war eine festliche Aufführung von Webers „Freischütz“ unter der Stabführung von Operndirektor Karl Fischer der Auftakt zu einer Reihe von Gastspielen der Grazer Oper.

Eine stilvolle Feierstunde anläßlich des 25. Todestages Max Regers fand im Festsaal des Schlosses Aschaffenburg statt. Ausführende waren: Alfred von Horn (Violine), Klara Bender (Gesang), Margarethe von Horn (Klavier) und die Aschaffenburger Kammermusikvereinigung. Der städtische Musikdirektor und Direktor des städtischen Konservatoriums, Dr. Leucht, sprach über das Thema „Max Reger als aufrechter Deutscher“.

Die Stadtverwaltung Solingen gibt bekannt, daß sie alljährlich einen Musikpreis zur Verteilung bringt. Dieser Preis soll dazu dienen, den Bestand an Konzertliteratur zur würdigen Ausgestaltung kultureller öffentlicher Feiern zu erweitern. Der Komponist Alfred Irmler (Berlin), dessen Geigenkonzert im verflossenen Konzertwinter durch Martha Linz in Solingen uraufgeführt worden war, erhielt den Kompositionsauftrag für ein Heldenrequiem, zu dem der in Solingen ansässig gewesene Dichter Carl Maria Holzapfel den Text schrieb. Das Werk wird am ersten Heldengedenktag nach dem Kriege hier uraufgeführt werden.

Anläßlich des 20. Mozart-Festes in Würzburg wurde der Leiter und Schöpfer der Mozart-Feste, Geheimrat Prof. Dr. Hermann Zilcher, seitens des Gauleiters Dr. Hellmuth durch Überreichung eines Gemäldes von der Stätte seines fruchtbaren Wirkens geehrt. Oberbürgermeister Memmel verlieh ihm namens des Rates und der Stadt die silberne Ehrenplakette, das Reichsamt Feierabend der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ ließ ihm durch Gauwart Groß neben einem Lorbeerkranz einen silbernen Taktstock überreichen.

Das Steirische Musikschulwerk hat seinen ersten Jahresbericht 1939/40 herausgegeben, ein stattliches Büchlein von 87 Seiten. Der Arbeitsbereich umfaßt die Staatliche Hochschule für Musikerziehung, Graz, die Steirische Landesmusikschule, Graz, und die Steirischen Musikschulen für Jugend und Volk.

Das Deutsche Institut in Paris führte eine Mozart-Woche durch, die aus Anlaß der 150. Wiederkehr des Todestages des Meisters in diesem Jahre stattfand.

In Holland wurde im Sender Hilversum von dem dortigen Dirigenten Pierre Reinards ein Max-Reger-Zyklus durchgeführt, der Orchester-, Chor- und Kammermusik enthielt.

Die Berliner Philharmoniker gastierten unter Hans Knappertsbusch in Kopenhagen, Oslo, Stockholm und Helsinki, wo sie mit Werken von Weber, Beethoven, Brahms und Wagner begeisterten.

Der Schlager- und Operettenkomponist Robert Stolz ist mit seinem Gesamtschaffen auf die Liste der unerwünschten Werke gesetzt worden. Seine Kompositionen dürfen also künftig weder in Theatern noch auf der Schallplatte, im Rundfunk, im Film oder an irgendeiner anderen Stelle im Reichsgebiet gespielt werden.

In Verbindung mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ ist kürzlich in Mülhausen (Elsaß) die „Volksbühne“ gegründet worden, welche die Pflege bodenständiger, vorab mundartlicher Schau- und Singspiele sowie Musikdarbietungen bezweckt. Zum Spielgruppenleiter der etwa 100köpfigen Gemeinschaft wurde Rainer Schaffar, zum Spielwart Karl Halter, zum Leiter der gemischten Chorgruppe Arthur Rueff sen., zum Dirigenten des Volksbühnenorchesters Arthur-Leo Rueff jun. bestimmt.

In Badenweiler (Schwarzwald) gab mit starkem Erfolg das Mülhauser Philharmonische Orchester unter Leitung von Prof. Josef Meyer seine beiden Erstkonzerte im Altreich.

Die in Berlin unter GMD. Fritz Zaun mit großem Erfolg durchgeführten „Zeitgenössischen Musiktage“ sollen zu einer ständigen Einrichtung der Reichshauptstadt werden.

Die Heeresmusikschule Frankfurt/Main wurde am 1. August eröffnet. Schüler zwischen dem 14. und 16. Lebensjahre werden aufgenommen.

Die berühmte Wagner-Sängerin Milka Ternina starb 78jährig in ihrer Heimat Agram, wo sie seit Jahren lebte. Als die Bayreuther Isolde, Brünnhilde und Kundry erlangte sie als überragende Sängerin und Gestalterin Weltruf. Ihr Rollengebiet griff weit über die Bezirke Wagners hinaus (Fidelio, Aida usw.). Nachdem sie infolge eines Augenleidens von der Bühne abtrat, wirkte sie als erfolgreiche Gesanglehrerin in New York, Berlin und Wien.

Obermusikmeister a. D. Adolf Becker ist 71 Jahre alt in Berlin gestorben. Seine Unterhaltungskonzerte ließen ihn zu einer volkstümlichen Erscheinung Berlins werden. 1925 nahm er seinen Abschied vom Militär. Als Komponist und als Bearbeiter ist er hervorgetreten.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Franz Schenk, Berlin-Halensee
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ des Amtes Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter
Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Str. 38. Fernruf 96 37 02/03

33. Jahrgang — September 1941 — Heft 12

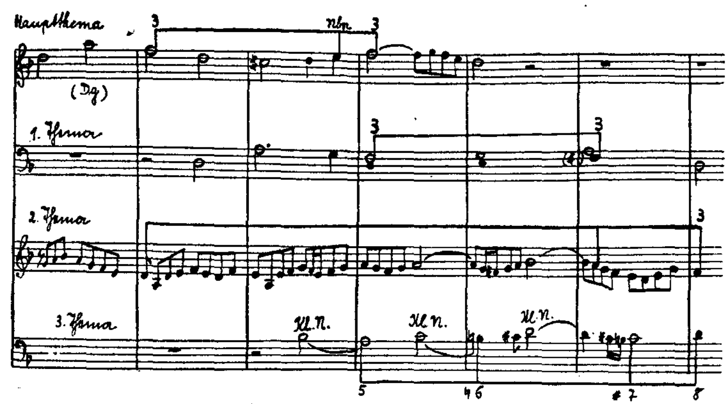
J. S. Bachs letzte Fuge

Von Bernhard Martin, Bottrop

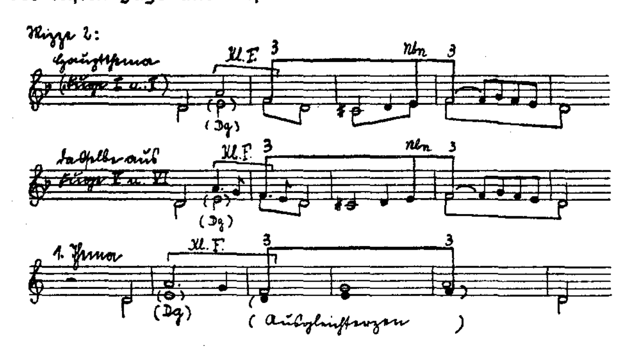
Das umfangreiche Schrifttum zur „Kunst der Fuge" J. S. Bachs hat es nicht vermocht, unsere Kenntnis davon über die frühesten Verlautbarungen hinaus in wesentlichen Punkten abzurunden, weil fast alle Schriftsteller mehr oder weniger abhängig voneinander, sei es in Übereinstimmung oder im Widerspruch, immer wieder unter ähnlichen Voraussetzungen an das Werk herantraten. In der Erwartung, daß erst bei Zugrundelegung völlig neuer, von den früheren unabhängiger Gesichtspunkte andere Ergebnisse fruchtbar werden könnten, entstanden unsere „Untersuchungen zur Struktur der ‚Kunst der Fuge' J. S. Bachs", zunächst als Dissertation (erschienen in der „Reihe der Kölner Beiträge zur Musikforschung", herausgegeben von Prof. Fellerer im Verlage Bosse, Regensburg) und mit Beschränkung auf die vier ersten Fugen. Das dort als Methode versuchte Prinzip der Tonraumgestaltung förderte so völlig andersartige Erkenntnisse zutage, daß der Plan, alle Fugen der Reihe nach zu untersuchen, einstweilen unterbrochen wurde und aus begreiflicher Neugier sogleich die letzte unvollendete Fuge unser Interesse wachrief. Da die Probleme der letzten Fuge noch mannigfaltiger und reizvoller sind als die der ersten vier Fugen, mußte sich der Gesichtspunkt der Tonraumgestaltung hier mindestens ebenso ertragreich erweisen wie dort. Wie schon in den „Untersuchungen" der ersten Fugen, so wurden auch dabei Erkenntnisse gewonnen, die sowohl zu den Äußerungen der bekannten Biographen als auch zu dem Urteil der Nottebohm-Riemann-Gruppe im Widerspruch stehen.

Wie jeder Torso, so birgt auch diese letzte Fuge, über die Bach gestorben ist, mehrere Rätsel, die bis heute noch nicht befriedigend gelöst sind. Schon früh tauchte die Ansicht auf, diese Fuge gehöre gar nicht in die Sammlung der „Kunst der Fuge", da von ihren drei Themen keines mit dem Hauptthema des Werkes übereinstimme. Diese Ansicht wurde von den Bach-Biographen Philipp Spitta, Anton Schweitzer und einigen Forschern, wie W. Rust, M. Hauptmann und H. T. David (Jude), geteilt. Andere, wie G. Nottebohm, H. Riemann und K. H. Pillney, vertraten die Auffassung, Bach habe das Hauptthema als 4. Thema noch hineinbringen wollen. So schreibt Riemann in seinem „Handbuch der Fugenkomposition", Band III, S. 141: „Der einzige Grund, den man für die Behauptung, daß die Fuge nicht zu dem Werk gehöre, hat aufbringen können, ist der, daß sie das Hauptthema nicht enthält; aber ob sie (die Fuge) nicht bestimmt war, dasselbe als viertes Thema zu erhalten, ist doch eine Frage, die nur dann kategorisch verneint werden müßte, wenn sich das Hauptthema zufolge seiner harmonischen, rhythmischen und melodischen Natur nicht mit den drei andern Themen vereinbaren ließe. Das ist aber keineswegs erwiesen; im Gegenteil stellt sich heraus, daß die drei überkommenen Themen so angelegt sind, daß nicht nur das Hauptthema selbst, sondern sogar sein unzertrennliches Appendix, das Überleitungsmotiv sich mit ihnen in der ungezwungensten Weise vereint."

Wie folgende Skizze nach Riemann mit den von uns hinzugefügten horizontalen Balken zeigt,



laſſen ſich zwar die erſten beiden Themen der letzten Fuge vortrefflich mit dem b—a—c—h-Thema gleichzeitig vereinigen. Das Hauptthema jedoch liegt mit ſeinem Mittelſtück, der Nebennotenwendung f″—e″—f″, vollſtändig außerhalb des 3. Themas. (Vgl. die horizontalen Balken in der Skizze und die Erklärung des Hauptthemas, namentlich des Durchgangscharakters ſeines Quinttones a, in den ſchon genannten „Unterſuchungen uſw." des Verfaſſers.) Wie man ſieht, trifft nur das Unterterzfältchen des Hauptthemas, f″—d″, von Riemann mit Appendix bezeichnet, mit dem unteren Horizontalbalken des b—a—c—h-Themas zuſammen, und das iſt herzlich wenig. Wenn es uns nun gelingen ſollte nachzuweiſen, daß das 1. Thema der letzten Fuge alle weſentlichen Merkmale des Hauptthemas enthält und deſſen Stellvertreter iſt, dann eignet ſich im Gegenteil Riemanns Kombination dazu, uns den Grund anzugeben, warum Bach ſtatt des gewohnten Hauptthemas eine Variante wählte mit den auffallenden Zügen des Hauptthemas, darüber hinaus aber mit der beſonderen Beſtimmung, eine innige Verbindung mit den beiden übrigen Themen, vor allem aber mit b—a—c—h einzugehen. Dieſer Nachweis würde alſo beſtätigen, daß einerſeits im Widerſpruch zu den Biographen die letzte Fuge wohl zur „Kunſt der Fuge" gehört und daß andererſeits im Gegenſatz zu Riemann uſw. der angeführte Grund für das fehlende 4. Thema doch nicht ſtichhaltig iſt.



In den ſchon genannten „Unterſuchungen" wurden als charakteriſtiſche Züge des Hauptthemas ſeine latente Zweiſtimmigkeit, der Quintſprung d—a, das Kletterfältchen a—f als Vertretung für den Durchgang e (bzw. die Kletternote d beim Gefährten an Stelle des Durchgangs h), ferner als Hauptbeſtandteil die führende Terz f, ihre Dehnung durch die Nebennote e und ſchließlich das Zurückgehen zur Unterſtimme mit Hilfe des Unterterzfältchens f—d entdeckt. Alle dieſe Eigenſchaften ſtellen ſich wörtlich wieder ein beim 1. Thema der letzten Fuge bis auf die Dehnung des Quintſprunges d—a auf zwei Takte und die drei ganzen Noten f—g—a als Vertretung für die Nebennotenwendung nach e. Aus Gründen der Kombinationsmöglichkeit des erſten mit dem zweiten Thema ließ Bach nämlich die führende Terz f erſt im 3. Takt eintreffen, da ſie ſonſt mit dem Durchgang e des zweiten Themas zuſammengetroffen wäre. Wegen der aufſteigenden Sekunden h—cis des dritten Themas aber mußte das 1. Thema auf die gewohnte Nebennotenwendung mit ihren

Unterterzfältchen verzichten. Dafür wählte Bach die drei ganzen Noten f—g—a, die bis heute wohl der Hinderungsgrund gewesen sind, die Wesensverwandtschaft zwischen Hauptthema des Werkes und erstem Thema der letzten Fuge zu entdecken. Mit besonderer Liebe aber hat sich Bach in der Stimmführung der Schlußfuge gerade dieser drei Noten angenommen, auf daß ihre Aufgabe als Stellvertretung für die Nebennote f—e—f auch ja in Erscheinung trete.

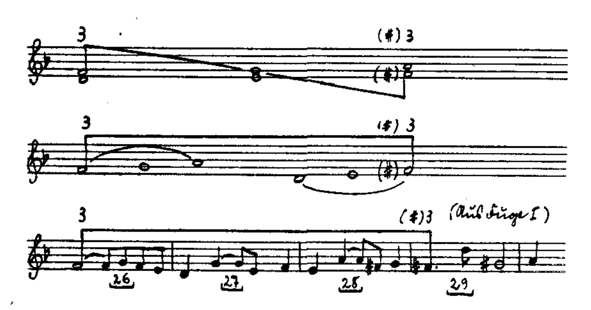
Nebennoten dienen der Aufhaltung und Ausschmückung liegender Töne. Darüber hinaus bieten sie willkommene Gelegenheit, ein neues Chroma auf diatonischem Wege einzuführen. Wenn diese beiden vornehmlichen Aufgaben von den drei ganzen Noten des 1. Themas erfüllt werden können, dann ist Bachs 1. Thema ein vollwertiger Ersatz für das Hauptthema, mit dem es ja sonst alle übrigen Merkmale teilt. Allein auf sich gestellt vermögen freilich die 3 Noten den geforderten Dienst nicht zu leisten. Das zeigt sich gleich zu Beginn der Fuge, wo die Reihe der Töne von d über den geheimen Durchgang e (Kletterfältchen a—f), über die Terz f und die Quarte g wirklich bis zur Quinte ansteigt. Die Ausnahmestellung dieses ersten Einsatzes im Baß ist begründet durch seine doppelte Aufgabe, Ober- und Unterstimme zugleich zu sein. Als Oberstimme macht er auch hier Gebrauch von der Durchgangsbedeutung des Kletterfältchens, als Unterstimme ist jede der drei ganzen Noten eine vollwertige Kadenzstufe. Und diese Selbständigkeit behalten die Noten dieses eine Mal auch als Oberstimme, da Bach sie nicht durch unten noch zu beschreibende Ausgleichterzen widerruft.

Vom Gefährten ab liegen die Verhältnisse aber ganz anders. Von da ab erscheinen die Ganzen als Oberstimme nie ohne ihre Unterterzen, sei es im Miteinander oder im Nacheinander. Wir haben es also mit einem Terzenausgleichspiel zu tun, wobei der zuviel gewonnene Raum nach oben wieder ausgeglichen wird durch ein zu tief einsetzendes Anlauffältchen. Das beabsichtigte Liegenbleiben des führenden Tones f wird also durch den Anfangston des oberen Terzzuges einerseits, durch den Schlußton des unteren Terzzuges anderseits gesichert.

Auch der zweite Zweck einer Nebennote, die Chromaänderung, kann mit Hilfe von Ausgleichterzen ebenso bequem erreicht werden wie durch Nebennoten. (Siehe die Vorzeichen in der nächsten Skizze!)

Bach macht in der letzten Fuge sowohl von der einstimmigen horizontalen als auch von der zweistimmigen Form der Ausgleichterzen mit und ohne Chromenwechsel Gebrauch. Eine dritte Art zeigt die 1. Fuge im Alt der Takte 26 bis 29.

Hier eine Zusammenstellung:



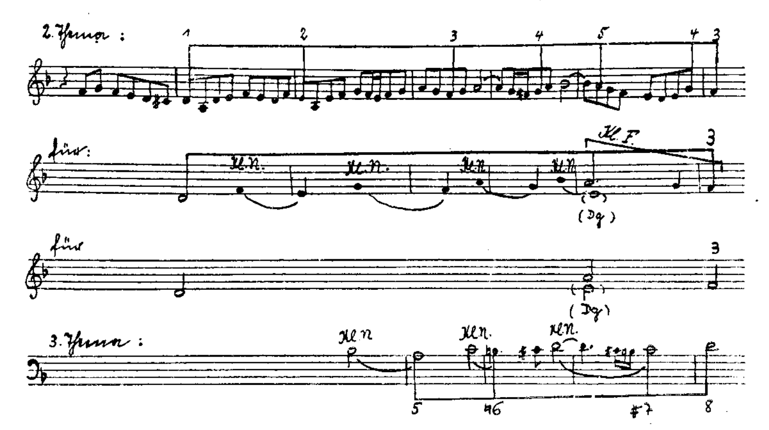
Ist mit dieser neuen Deutung die enge Beziehung des 1. Themas zum Hauptthema nachgewiesen, so darf es nicht wundernehmen, wenn auch das zweite Thema (Auftakt zu 115 bis 120) von dem Hauptthema abgeleitet ist. In der Tat ist der strukturelle Weg dieses fließenden Themas nichts anderes als der Anfang des Hauptthemas mit dem Quintsprung d—a und dem anschließenden Kletterfältchen a—f. Bei dem an- und absteigenden Teil dieses Themas füllen sich die Tonräume, Quint und Terz, mit Sekunddurchgängen, die jeweils durch Kletternoten eingeführt werden. Wenn sich nun zeigt, daß Bach auch dieses 2. Thema nur mit dem Tonraum einer Terz f in den Gang seiner Stimmführung einbaut
d
und also nicht dem scheinbar höchsten Ton a, sondern der Terz f die Führung zuerkennt, dann schließt sich damit der Ring der Beweise für den Durchgangscharakter des Quinttones a beim Hauptthema, jener Beweise, denen in den „Untersuchungen zur Struktur der ‚Kunst der Fuge' J. S. Bachs" eine so wichtige Stellung eingeräumt wurde.

Die Lösung des Rätsels des 2. Themas wurde erleichtert durch seine Gegenüberstellung mit dem 3. Thema,

das anschließend zur Erörterung gelangt.

Beim 3. Thema sind es die Kletternoten b—c—d, deren Erkenntnis erst den führenden Quartzug a—h—cis—d freilegt. Es ist daher nicht im Sinne Bachs, wenn man das 3. Thema nur bis zur Kletternote d ansteigen läßt, wie es in einem neueren Vollendungsversuch einige Male geschieht. Bach führt es in seinem Fragment immer wenig-

stens bis zum zweiten d als Zielton. Liest man nun an Hand der Skizze auch beim 2. Thema die entsprechenden Kletternoten richtig, dann schält sich dort als Gerüst der 1. Quintsprung mit anschließendem Kletterfältchen des Hauptthemas heraus. (Siehe das mittlere System in der Skizze 4!) Mit diesem Ergebnis darf wohl die Abhängigkeit der beiden Themen vom Hauptthema und ihre Abstimmung auf das b—a—c—h-Thema als eindeutig gesichert gelten. Der Schlüssel und ausführliche Beweis für diese neue Deutung der drei Themen der letzten Fuge wurde gefunden in der planvollen Tonraumgestaltung Bachs, deren eingehende Schilderung an anderer Stelle erfolgen soll.



Mizlers bekannter Nekrolog: „Seine (Bachs) letzte Krankheit hat ihn verhindert, seinem Entwurf nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche vier Themata enthalten und nachgehends in allen vier Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte, auszuarbeiten", kann nunmehr nur den einen wörtlichen Sinn haben, daß Bachs letztes Fugenfragment eine **Tripelfuge** ist und die geplante abschließende Quadrupelfuge überhaupt noch nicht zu Papier gekommen ist.

Muzio Clementi als Sinfoniker

Von **Max Unger**, Volterra (Toskana)

Daß Muzio Clementi, von dem man heute in Deutschland kaum mehr die vielen wertvollen Sonaten, sondern fast nur die ausschließlich klaviererzieherische Musik — Sonatinen und den Gradus ad Parnassum — kennt, auch eine Menge nicht zu unterschätzender Sinfonien geschrieben hat, wissen geradezu nur engere Fachkreise. Und dennoch ist nicht zuviel damit gesagt, daß einzig und allein Beethovens Werke dieser Gattung auch seine reifsten, die seiner letzten Schaffenszeit, überstrahlten und so in den Schatten stellten, daß sie, obwohl zu seinen Lebzeiten in London, Paris und Leipzig aufgeführt, nach seinem Ableben in völlige Vergessenheit gerieten. (Von Schuberts bedeutendsten zwei Sinfonien ist hier nicht zu sprechen, da sie erst nach seinem Tod bekannt wurden.)

Man darf annehmen, daß Clementi ungefähr 20 Sinfonien geschrieben hat. Die Anzahl läßt sich aus folgenden Gründen nicht genau bestimmen: Zu Lebzeiten des Tonsetzers sind nur zwei derartige Werke von ihm veröffentlicht worden (1787 bei Longman & Broderip in London, nach dem Brauch der Zeit nur in Stimmen), und aus den zeitgenössischen Anzeigen und Berichten geht nicht immer mit Sicherheit hervor, um was für eine Sinfonie es sich bei den Wiedergaben handelte: ob um eine neue oder eine schon früher aufgeführte. Sodann sind die meisten Urschriften verlorengegangen. Man darf sogar annehmen, daß manche von Clementi selbst vernichtet worden sind; wissen wir doch, daß er mindestens eine Sinfonie zu einer Klaviersonate umgearbeitet hat (vgl. meine Clementi-Biographie, S. 73).

Es ist bekannt, daß seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in London, wo der Meister den größten Teil seines Lebens verbrachte, ein reges Konzertleben herrschte. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts galten als die berühmtesten Reihenaufführungen die gemeinsam von C. Fr. Abel und J. Chr. Bach (dem „Londoner") gegründeten und geleiteten, die Grand Professional Concerts und die Salomonkonzerte. Hauptsächlich für die Professional Concerts war Clementi als „conductor" (Dirigent am Cembalo oder Pianoforte) und Tonsetzer tätig, gelegentlich auch für die Salomonkonzerte; seit 1813, dem Gründungsjahr der Philharmonischen Gesellschaft, in gleichen Eigenschaften auch für deren Aufführungen. Seine ersten Sinfonien

stammten offenbar aus dem Jahr 1786, da die Professional Concerts ins Leben gerufen wurden. Derartige Werke Clementis wurden, wie Th. v. Karajan in seiner Schrift „Joseph Haydn in London 1791—1792" darlegt, sogar gegen neue von Haydn, die in den Salomonkonzerten unter dessen eigner Leitung erklangen, ausgespielt. „Statt Haydns Kompositionen", so erzählt er S. 83, „wurden .... neue von Muzio Clementi zur Aufführung gebracht, kurz alles aufgeboten, um neben den Konzerten Haydns mit Ehren bestehen zu können. Clementi komponierte nun eine neue Sinfonie, welche, zur Aufführung gebracht, entschieden gefiel. Da will man aber Haydns Arbeiten drücken und läßt in der zweiten Hälfte desselben Konzertes auf die neue, beifällig aufgenommene Sinfonie Clementis eine längst veröffentlichte Haydns folgen, in der Erwartung, sie werde weniger ansprechen. Gerade aber das Gegenteil tritt ein, denn sie gefällt nur um so mehr, und nun ist auch noch Clementi wegen der für ihn unglücklichen Wahl im höchsten Grade erbittert. Kurz, der Wetteifer beider Verbindungen wurde auf diese Weise immer mehr noch gesteigert..." (Ich habe seinerzeit bei meinen Clementi-Forschungen keine Quelle für diese Mitteilungen auffinden können, doch ist bei der sonstigen Zuverlässigkeit Karajans kaum an ihrer Glaubwürdigkeit zu zweifeln; höchstens könnte ein Versehen des Erzählers — etwa eine Verwechselung mit einem andern Jahr — vorliegen. Es sei zu der Angelegenheit noch bemerkt, daß Clementi von Haydns Musik eine hohe Meinung hatte. Beispielsweise erwiderte er — nach einem glaubwürdigen Berichte — einmal einem Hörer einer Haydn-Sinfonie, der beanstandet hatte, daß sie nahezu 25 Minuten gedauert habe: „Und wenn sie eine ganze Stunde gedauert hätte, würde ich sie nicht für eine einzige Minute zu lang gehalten haben.")

Über die frühen Sinfonien Clementis sei hier nur noch wenig gesagt. Ich habe die zwei veröffentlichten zur Zeit der Entstehung meines Buches — vor mehr als 30 Jahren — in Partitur gesetzt, vermag aber, da mir die Abschriften gegenwärtig nicht zugänglich sind, nur kurz zu berichten, daß sie, wie die frühen Sonaten des Meisters, Haydns Stil nahekommen und ihre Schwerpunkte in den lebhaften Sätzen liegen, wie er ja überhaupt ein ausgesprochener „Allegro-Tonsetzer" war; ferner daß die Instrumentierung gelegentlich noch die letzte Sicherheit vermissen läßt — ein in den Frühwerken der meisten Berufsklavierspieler anzutreffender Mangel. Die zeitgenössischen Londoner Blätter bringen im allgemeinen nur die Anzeigen der Spielfolgen, seltener auch eine kurze Bewertung. Wo dies der Fall, begnügt sich der Berichterstatter gewöhnlich mit einem kurzen allgemeinen Lob und mit dem Vermerk der Gesamtwirkung der Musik. Ein paarmal werden auch neue „Ouvertüren" von Clementi erwähnt; darunter sind aber ebenfalls Sinfonien zu verstehen. Das Jahr seines ersten Auftretens als Sinfoniker — 1786 — war offenbar das ertrag- und ehrenreichste seines Lebens; denn wenn man die Bezeichnung „New Symphonie" wörtlich nehmen darf, zählt man in den Tageszeitungen nicht weniger als fünf von ihm in Uraufführung gebrachte Werke der Gattung in diesem Zeitraum. Im folgenden Jahrzehnt stellt man — hauptsächlich wieder nach den Anzeigen in den Tagesblättern — weitere fünf „neue" Sinfonien fest, doch ist bestimmt damit zu rechnen, daß dabei nicht alle neuen Werke erfaßt werden; denn in den Zeitungen wurden nachweislich nicht sämtliche Spielfolgen veröffentlicht.

Daher darf man annehmen, daß der Tonmeister von 1786 bis 1796 insgesamt mindestens ein Dutzend verschiedene eigene Sinfonien aufführte. In den nächsten Jahren ist sein Name nicht mehr als Verfasser derartiger Werke auf den Konzertzetteln zu lesen. Zwei Gründe waren dafür maßgebend: Nach Haydns zweitem Aufenthalt in London hatte das dortige Musikleben einen beträchtlichen allgemeinen Rückschlag erlitten, und Clementi wandte sein Augenmerk einem neuen Beruf zu — dem des Musikverlegers, einem Beruf, der ihn anscheinend gerade in der ersten Zeit stark in Anspruch nahm. Ihm waren hauptsächlich auch die Reisen gewidmet, die er 1802—10 durch Frankreich, Deutschland, die Schweiz, Rußland und Italien unternahm. (Wegen der Kontinentalsperre Napoleons wurde er allerdings einige Jahre länger als ihm lieb war von der Rückkehr in seine zweite Heimat zurückgehalten.) Aber es ist ziemlich gut verbürgt, daß er sich nicht lange nach Antritt dieser Reisen wieder dem sinfonischen Schaffen zuwandte; denn im Jahre 1817 schrieb ein „achtungswürdiger Meister", wahrscheinlich Clementis Schüler August Alexander Klengel, der Dresdner Kanonmeister, der Schriftleitung der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung einen längeren Brief, worin er ein paar in Paris aufgeführte Sinfonien des Meisters gegen die in einem deutschen Unterhaltungsblatt veröffentlichte herabsetzende Besprechung in Schutz nimmt und diese Worte enthalten sind: „Es ist Ihnen, wie mir und allen, die an Clementi teilnehmen, bekannt, daß er schon seit zwölf bis fünfzehn Jahren die Summe seines Geistes und seiner tiefen Kunstkenntnisse, so wie die besten Stunden seiner Muse und die strengen Übungen seines Fleißes auf eine Folge von sechs großen Sinfonien — welche Gattung er, wie jeder Kenner, als den Gipfel der neuern Instrumentalmusik betrachtet — verwendet hat; daß er nur darum sie noch nicht bekannt gemacht hat, weil er noch immer daran bessert und feilt; und daß er eben mit ihnen, jetzt, in späten Lebensjahren, seinen hochgeachteten Namen in der musikalischen Welt, nicht sowohl anfrischen — denn das braucht er nicht, als viel-

mehr, ihn der Nachwelt übergeben und anempfehlen wollen ...."

Die Mitteilung, Clementi habe sich bereits im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts wieder fleißig dem sinfonischen Schaffen gewidmet, wird durch seine früheste Lebensbeschreibung bestätigt, die, in den 1820er Jahren im Londoner „Quarterly Musical Magazine and Review" veröffentlicht, sicher auf seine eigenen Angaben zurückgeht. Es heißt da ausdrücklich: sein Geist und seine Feder seien während der Reisejahre 1802—10, obgleich er da nur eine einzige Sonate veröffentlicht habe, immerfort mit Sinfonien und der Zubereitung von Material für seinen „Gradus ad Parnassum" beschäftigt gewesen.

Es ist also nicht richtig, anzunehmen, er sei erst durch seine Mitwirkung in den Konzerten der Londoner Philharmonischen Gesellschaft, die 1813 gegründet wurde und deren Mitdirektor und vielfach auch „conductor" er war, zum Schaffen sinfonischer Werke bestimmt worden. Die Anzahl derartiger Werke aus der späteren Schaffenszeit des Meisters läßt sich jedoch ebensowenig wie die der früheren genau bestimmen. Auch wird sich, wenn man die in unbedeutenderen Konzerten gespielten mit einbeziehen will, die Gesamtzahl der Aufführungen kaum mehr feststellen lassen; denn, wie angedeutet, so wenig wie auf dem Festland wurden sämtliche Konzerte in London in den Zeitungen angezeigt und besprochen. Ich konnte über die Wiedergaben folgende Hauptsachen zusammentragen: Sinfonien von Clementi wurden — mit dem Tonsetzer selbst am Klavier — aufgeführt im vierten und siebenten Philharmonischen Konzert des Jahres 1813, in der fünften Veranstaltung der gleichen Gesellschaft vom Jahre 1816, am 25. Dezember 1816 (dazu eine Ouvertüre von ihm) und am 6. April 1817 (zwei Sinfonien) im Pariser Théatre Italien, am 11. Januar und am 1. März 1819 im Londoner Philharmonischen Konzert, am 19. November 1821 in München mit dem Theaterorchester, am 24. Januar, 14. Februar und 14. März im Leipziger Gewandhaus, am 21. April 1823 im Philharmonischen in London, am 5. März im „Concert of Ancient and Modern Sacred Music" ebenfalls in London (zusammen mit einer erstmals aufgeführten Ouvertüre), endlich am 26. März des gleichen Jahres in derselben Konzertreihe eine „New Grand National Symphony", die bald noch zweimal wiederholt werden mußte, sowie eine ebenfalls neuere Sinfonie, die jedoch schon in einem Philharmonischen Konzert gehört worden war. Wenn alle Bezeichnungen „New Symphony" in dem Sinne, daß es sich dabei um Uraufführungen handelt, genau genommen werden dürfen, so wären — sonstige richtige Zählung vorausgesetzt — acht Werke der Gattung in Clementis letzter Schaffenszeit festzustellen. Dabei wurden Sinfonien, die in Paris und Leipzig als „neue" bezeichnet wurden, nicht besonders gezählt; denn Werke, die schon in London aufgeführt waren, durften für das Ausland noch als neu gelten. Mit dem in den früheren Londoner Jahren entstandenen ungefähren Dutzend wird man also die Gesamtzahl von Clementis Sinfonien auf rund 20 schätzen dürfen. Diese Schätzung ist freilich recht unsicher; denn einerseits können, wie angedeutet, die Zeitungsanzeigen ungenau und unvollkommen sein, anderseits ist es nicht ausgeschlossen, daß der Meister die eine oder andere Neufassung einer Sinfonie als neues Werk ausgab. Dazu kamen in der späteren Zeit noch zwei Ouvertüren. (Diese Bezeichnung wird seit etwa 1800 eindeutig nur im heutigen Sinne gebraucht.)

Von den gedruckten zwei Sinfonien Clementis abgesehen, scheint alle Orchestermusik seiner früheren Londoner Jahre ausnahmslos verloren zu sein. Dies trifft jedoch glücklicherweise nicht auf die der späteren Zeit zu. Einen Teil davon, vier nicht ganz vollständige Sinfonien, hat nämlich, wie erst in diesen Jahren bekannt wird, im Jahre 1917 die Kongreßbibliothek in Washington von dem Antiquariat Sotheby in London erworben. Vorher waren sie im Besitz des englischen Musikgelehrten Dr. William H. Cummings gewesen, der sie von einem Enkel des Tonsetzers gekauft hatte. Über das Schicksal des gesamten sinfonischen Nachlasses Clementis hat dann im Jahre 1929 ein gewisser Andrew de Ternant in der englischen Zeitschrift „The Choir" berichtet. Lesen wir das Wichtigste aus diesem Schriftsatz: „Mehrere Jahre vor seinem Tod erzählte mir Dr. Cummings, daß er alle in seinem Besitz befindlichen Manuskripte Clementis vom Neffen des Meisters, dem verstorbenen Reverenden P. Clementi-Smith, Rektor von St. Andrew's-by-the-Wardrobe in London, erworben hatte. Eines Tages kam Dr. Cummings ins Gespräch mit dem Reverenden und fragte ihn zufällig, ob er nicht einige Handschriften seines Großvaters besessen habe. Der Reverend Clementi-Smith antwortete, er habe davon ein großes Paket zu Hause; er werde es ihm zu etwaigem Ankauf gerne zur Einsicht schicken. Sehr froh über den Fund so kostbarer Musikhandschriften, bezahlte Dr. Cummings ohne weiteres die geforderte Summe, und das Paket wurde in sein Haus gebracht. Als er sich anschickte, den Inhalt zu untersuchen, erkannte er sogleich, daß die Handschriften nicht vollständig waren und verschiedene Seiten, sogar ganze Sätze fehlten. Daraufhin fragte er den Reverenden, ob sich diese fehlenden Seiten oder Sätze nicht zufällig in einem andern Paket befinden könnten. Da gestand der Reverend, daß in seinem Haus tatsächlich noch zwei andere Pakete mit Handschriften vorhanden gewesen seien, daß sie aber unabsichtlich von einem Dienstmädchen vernichtet worden seien. Da sie in einer Kiste, die sich im Keller des Hauses befunden habe, einer Kiste, die den Tum-
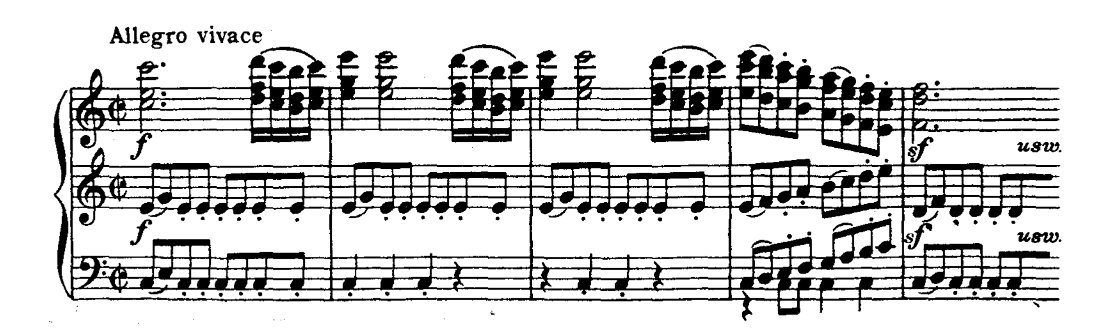
melplatz vieler den Untergrund unterhöhlenden Mäuse bildete, habe das Mädchen, wie es bemerkte, in welch erbärmlichen Zustand die Pakete von den Nagetieren gebracht worden waren, geschlossen, es handle sich um wertloses Papier, und habe alles in den Abfall des Hauses geworfen. Der Reverend fügte hinzu, daß er das Mädchen tüchtig ausgescholten habe, daß er aber, sein eigenes Gewissen einer Prüfung unterziehend, sich selbst um vieles schuldiger befunden habe als jenes Unglückswurm. Er teilte ferner mit, er erinnere sich des Inhalts der zwei Pakete nur schlecht und wisse nur noch, daß sie fast ausschließlich Orchesterwerke in Partitur und Stimmen sowie beträchtliche Bruchstücke des unvollendet gebliebenen, bisher unbekannten Oratoriums „Daniel" enthielten, das Clementi im Jahre 1806 auf einen englischen Text begonnen hatte. Die Pakete waren in großer Eile von der Tochter Clementis, der Mutter des Reverenden, gepackt worden, die sie von der Witwe des Meisters geerbt hatte. Endlich erzählte der Reverend noch, daß diese Handschriften seit dem Jahre 1832 (Clementis Todesjahr) von keinem Musiker und keinem sonstigen Fachmann untersucht worden seien."

Es liegt kein Grund vor, an der Richtigkeit dieser Mitteilungen zu zweifeln; bilden sie doch die verständlichste Erklärung für das Verschwinden von gewichtigen Werken Clementis, auf welche dieser selbst so hohen Wert legte. Die einzige Hoffnung, den anderen Teil der Orchestermusik des Meisters doch noch einmal zur Stelle zu schaffen, wird sich daher als trügerisch erweisen, es trete denn der unwahrscheinliche Fall ein, daß eines Tages Abschriften davon gefunden würden.
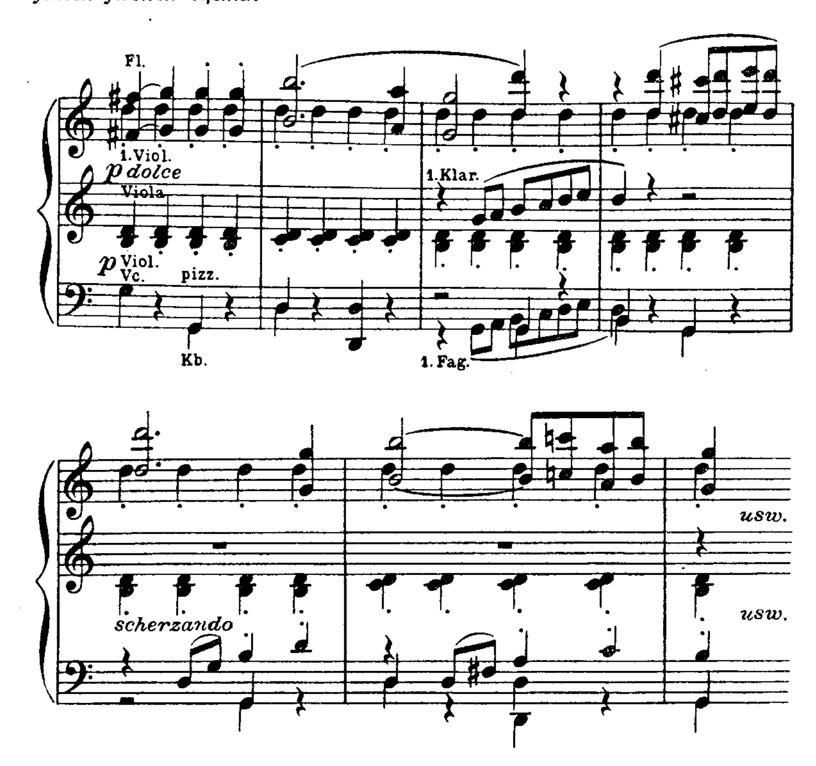
Die beklagenswerte Begebenheit scheint sich spätestens in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts zugetragen zu haben; denn als ich im Winter 1908/09 London besuchte, um Stoff für meine Clementi-Biographie zu sammeln, und auch bei jenem Enkel des Tonsetzers mehrmals mit vorsprach, hat dieser mir wohl eine beträchtliche Anzahl von Briefen, aber keine Musikhandschriften seines Großvaters vorgelegt. Wahrscheinlich verschwieg er mir, weil es ihm unangenehm war, das Mißgeschick absichtlich.

Wie Alfredo Casella, der namhafte italienische Tonsetzer, der die Clementi-Handschriften der Kongreßbibliothek in Washington untersucht hat, in der „Musica d'oggi", 17. Jahrgang, S. 414, mitteilt, enthält der gerettete Rest von Musikhandschriften des Meisters „154 Blätter und über 100 Seiten mit verschiedenartigen Entwürfen und musikalischen Dokumenten... Die eigentlichen Sinfoniehandschriften umfassen vier Sinfonien, eine erste in C-dur, die zweite in D-dur, eine Great National Symphonie betitelte dritte ... und eine wieder in D-dur stehende letzte. Keine dieser Sinfonien kann man wirklich vollständig nennen; denn merkwürdigerweise ist keiner der ersten Sätze ganz erhalten. Aber ein aufmerksames Studium überzeugte mich rasch von der restlosen Möglichkeit, die diesen Musikwerken fehlenden Stellen zu ersetzen, und so war ich sehr bald sicher, ich werde wenigstens zwei der Sinfonien zu neuem blühenden Klangleben erwecken können..." Diese zwei Werke sind inzwischen bei G. Ricordi & Co. in Mailand erschienen*). Der Herausgeber hat die fehlenden Stellen stilgerecht ergänzt, insbesondere auch die in d-moll stehende, im Britischen Museum befindliche Einleitung einer anderen Sinfonie an Stelle des fehlenden Anfangs des D-dur-Werks gesetzt, ein Vorgehen, das er im Vorwort ausreichend begründet. Hier soll keine erschöpfende Analyse der den heutigen Freunden der klassischen Musik geretteten beiden Sinfonien geboten, sondern nur einiges über die Zeit ihrer Entstehung, ihre Form und ihren Stil mitgeteilt werden. Beide sind für Beethovens Orchester mit drei Posaunen geschrieben. Die in C-dur, offenbar die erste der von Clementi in den Jahren 1802—17 geschaffenen, besteht aus einem mit einer Larghetto-Einleitung versehenen Allegro vivace, mit diesem — voll instrumentierten — ersten
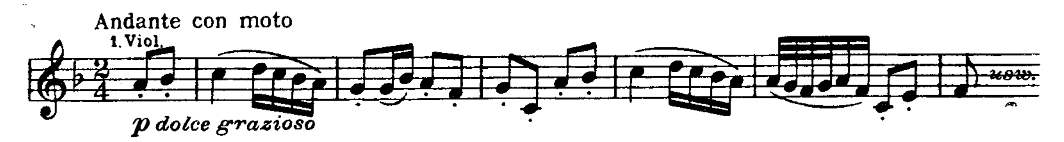
*) Sinfonia in Do per Orchestra, ricostrutta e completata da Alfredo Casella, kleine Partitur 124308 (A) Lire 30,—; Sinfonia in Re per Orchestra, riveduta da Alfredo Casella, kleine Partitur 124309 (A) Lire 30,—.
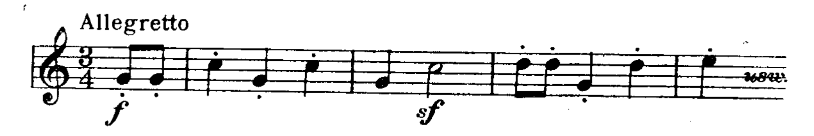


und diesem zarten zweiten Thema:
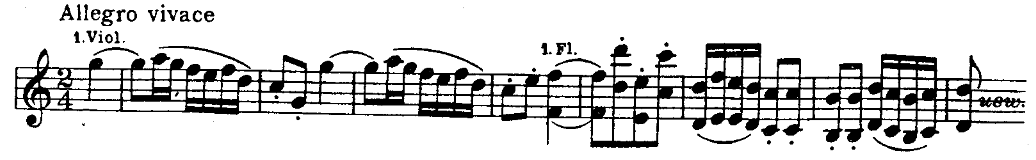


Besonders reizvoll das in dreitaktiger Rhythmik eingefangene Hauptthema, des Andante con moto:



Im stampfenden Unisono des vollen Orchesters setzt das Menuett ein, das mit seinen auszuschlagenden Vierteln noch als Tanz im alten Sinne gedacht ist:



Vom Finale sei auch nur das Hauptthema angeführt:
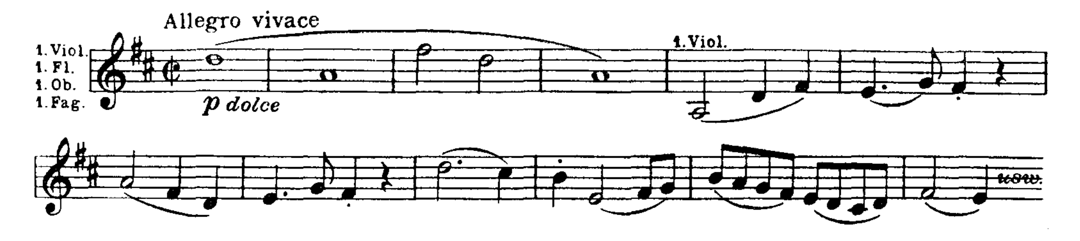


Der Satz ist, da dem mehrfach auftretenden Hauptthema längere durchführungsartige Teile gegenübergestellt sind, nicht in reiner Rondoform geschrieben. Ursprünglich hat das Werk in einer andern Tonart gestanden, und vom letzten Satz ist — von sonstigen Abweichungen abgesehen — noch

eine frühere andere Fassung erhalten, die ebenso wie die nunmehr gedruckte, von Casella ergänzte unvollständig ist.

Die Entstehungszeit des Werkes läßt sich nicht genau bestimmen. Es läßt sich nur so viel sagen, daß es sich dabei um die erste der von etwa 1802 ab entstandenen Sinfonien des Meisters handelt; denn eine zweite Violinstimme der ersten Fassung enthält die Bezeichnung „Sinfonia prima di Clementi". Da aber der Tonsetzer bis mindestens 1817 immer wieder an diesen Sinfonien gefeilt haben soll, ist es möglich, ja wahrscheinlich, daß er auch die erste später wieder vornahm und erst während der Entstehung der andern umarbeitete.

Aus der D-dur-Sinfonie sei hier nur der Anfang des Allegro vivace des ersten Satzes vermerkt:



Es handelt sich hier m. E. um den bedeutendsten Satz der bisher veröffentlichten Sinfonik Clementis. Mit Recht weist der Herausgeber in seinem Beitrag zur „Musica d'oggi", 17. Jahrgang, S. 418, auf seine geradezu schon an Verdi gemahnende mitreißende Leidenschaftlichkeit („impeti passionali") hin. Das Werk stammt wahrscheinlich vom Winter 1818/19; denn es wurde erstmals in einem Konzert der Londoner Philharmonischen Gesellschaft vom 1. März 1819 aufgeführt (vgl. meine Clementi-Biographie, S. 217). Daß es sich dabei um diese handelte, ergibt der Vergleich einer Analyse des Werkes, die, vielleicht von Clementis Geschäftsteilhaber Fr. W. Collard nach den Angaben des Meisters aufgesetzt, Mitte 1819 in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung erschien. Allerdings entspricht die Beschreibung des ersten Satzes nicht der gedruckten Form; daraus geht hervor, daß Clementi ihm später eine andere Gestalt gab.

Zum Stil der beiden Sinfonien sei im ganzen noch kurz folgendes bemerkt: Das Erlebnis der Musik Beethovens findet darin ihren unverkennbaren Niederschlag in der Weitung der Themen und der ganzen Gestaltung, überhaupt in dem Bestreben zum „großen Stil" des überragenden Meisters sowie in unbedeutenden thematischen Anklängen. (Clementi setzte sich seit der Jahrhundertwende — d. i. seit der ersten Bekanntschaft mit den Werken des Wiener Tondichters — mit diesem auseinander und brachte ihm unbegrenzte Verehrung entgegen. Nebenbei sei noch auf die merkwürdige Tatsache hingewiesen, daß die späteren Clementischen Sinfonien ungefähr in dem gleichen Zeitraum wie Beethovens Werke derselben Schaffensgattung entstanden sind. Dessen erste Sinfonie wurde offenbar im Winter 1799/1800, seine letzte im Jahre 1823 vollendet; der besagte Zeitabschnitt Clementis ist mit dem Jahr 1802 und dem Winter 1823/24 zu umgrenzen.) In dem schon genannten Aufsatz sagt Casella sehr richtig, der Stil der besagten Clementi-Sinfonien sei der eines Mannes, dessen Leben den Zeitabschnitt seit dem Tode J. S. Bachs bis zur Vollromantik umfasse. Brahms klingt übrigens schon in manchen Sonaten des Tonsetzers vom Ende des 18. Jahrhunderts vor. Dies ist gewiß kein Zufall; denn wir wissen, daß der norddeutsche Romantiker sich u. a. an Clementis Klavierwerken heranbildete. Zwischen diesem und Beethoven waren jedoch die künstlerischen Anregungen wechselseitig: Nicht nur verdankt Clementi in seinen späteren Werken dem Stil und der Thematik des Wiener Meisters viel, sondern auch dieser hat im Hinblick auf die Klaviertechnik manches von jenem gelernt und sich gelegentlich sogar thematisch von ihm beeinflussen lassen. Den Ausgleich zwischen südlicher und nördlicher Wesensart in den Werken des Italieners darf man sowohl auf seine gründliche künstlerische Durchbildung und seine umfassenden Kenntnisse der Musikliteratur wie auf seine Abkunft zurückführen; war er doch der Sohn eines Römers und, wie ich in meiner Clementi-Biographie nachgewiesen habe, einer deutschen (oder wie G. de St. Foix vermutet, einer Schweizer) Mutter.

Die dem Musikleben nach mehr als hundertjährigem Schlummer zurückgewonnenen Sinfonien sind in Italien schon mehrfach mit großem Erfolg aufgeführt worden, sowohl in öffentlichen Konzerten wie im Rundfunk. Sie seien der Beachtung der Sinfoniekapellmeister nachdrücklich empfohlen.

Heinrich Wiltberger, der Komponist des Elsaßliedes

Höhepunkte elsässischer Chorpflege deutschen Liedgutes

Von Friedrich Baser, Heidelberg

Hatte das deutsche Lied auch im Elsaß trotz aller französischen Einschränkungen im Herzen aller Heimattreuen und in Sehnsucht nach dem Reich heimlich Entbrannten sich schon in den 1830er Jahren unabdingbares Heimatrecht erworben, so konnte es seit 1871 um so stolzer emporblühen, zumal in der Hut deutschgesinnter aufrechter Chorerzieher, die mit Hingabe ihrer hohen und schönen Aufgabe lebenslänglich dienten. Unter ihnen verdient neben Bruno Hilpert und Frodl, dem Ostmärker, der Rheinländer Heinrich Wiltberger besondere Beachtung, der länger denn ein Menschenalter (1872—1905) zahlreiche Kolmarer Chöre, 1875—1886 außerdem den „Choral" in Schlettstadt leitete und auch in seinem wohlverdienten Ruhestand (seit 1905) nie müde wurde, seiner Kunst zu dienen, wo er nur konnte, durch vorbildliche Haltung, freundliches Zureden und gute, aus reichsten Erfahrungen geschöpfte Ratschläge. Wie unvergessen sein Gedenken auch die Fremdherrschaft 1918—1940 überdauerte, beweist die Jahrhundertfeier seiner Geburt 1841—1941 in Kolmar, die gleichermaßen dem einfallsreichen Lieder- und Chorkomponisten wie dem bescheidenen, feinbesaiteten Menschen, liebenswerten Lehrer und aufrechten Deutschen galt.

Heinrich Wiltberger wurde am 17. August 1841 in Sobernheim geboren, in der liederfrohen, gemütssonnigen Rheinprovinz. Früh schon konnte er seinen Vater und ersten Lehrer an der Orgelbank vertreten, während der Geigenunterricht eines begabten Ostmärkers seinen wachen Sinn für Melodik und feingliedrige Rhythmik entwickelte. In Brühl, wo schon der junge Beethoven als Bratscher und Organist der Kurfürstlichen Kapelle soviel gute und anregende Musik kennengelernt hatte, konnte der 18jährige Wiltberger im Lehrerseminar bei dem kenntnisreichen Musikdirektor Töpler seine Fähigkeiten und musikalische Einsicht vertiefen. Seit 1865 als Kirchenchorleiter der Oberpfarrkirche zu Koblenz Nachfolger des durch seinen Heidelberger Lehrer Thibaut für Palestrina, Orlando di Lasso, Marcello und Händel begeisterten Freiherrn Albert von Thimus pflegte auch er mit Hingabe die hohe, unerreichte alte A-cappella-Kunst der altitalienischen und deutschen Meister, nach Möglichkeit auch klassische und romantische Chormusik. Die Bestrebungen der Koblenzer Oper, an der ein Menschenalter später der blutjunge Hans Pfitzner sich erste frühe Dirigiererfolge holte, begleitete Wiltberger als Kunstbetrachter des Koblenzer Tagblattes, wobei er eifrig bemüht war, seinen Gesichtskreis ständig zu weiten. Seine besondere Liebe aber galt seinem Chor Werktätiger, der noch im Gedächtnis der Koblenzer als „Zigarrenmacherverein" weiterlebt, den an einem schönen, milden Abend die Kaiserin Augusta singen hörte und um ein weiteres Lied bat, worauf sie den Sängern einen Wunsch freiließ. Sie baten, ihnen einen Namen zu geben. Die Kaiserin übernahm das Protektorat und taufte den Verein „Rheinland", den sie 1872 ins Schloß einlud. Damals mußte sich Wiltberger von ihm verabschieden, denn es galt, in dem ins Reich heimgeführten Elsaß das deutsche Lied zu pflegen und für musikalischen Nachwuchs tüchtiger Chorerzieher zu sorgen. Beiden schönen und hohen Aufgaben widmete er sich dann in seiner zweiten, nicht minder schönen Heimat, durch das ewig wallende Silberband des Rheins mit seiner alten Heimat verbunden, während eines reichen, arbeit- und segenvollen Menschenalters. In Kolmar leitete er seit 1872 die junggegründete „Liedertafel" (neben seiner Lehrertätigkeit am Seminar) und bewährte sich mit ihr 1881 beim großen internationalen Gesangsfeste in Basel unter den vier besten Vereinen in der stolzen Gesamtschau, in der kaum ein leistungsfähiger Chor des Oberrheins fehlte, durch den sorgsamst vorbereiteten Vortrag des Chorliedes „Wo Büsche stehn und Bäume / Voll tausend schöner Träume..." Als beschämendes Dokument chauvinistischer Dummheit sei noch der Zwischenfall festgelegt, der die begeisterte Aufnahme seines in den Schlettstädter Jahren (seit 1875) komponierten Elsässer Heimatliedes „Kennt das Land ihr wohl..." beim Festessen im Basler Stadtkasino absichtlich stören sollte. Nach dem äußerst melodischen Kehrreim: „Dieses schöne Land, es ist mein Heimatland, es ist mein Elsaß, mein liebes teures Elsaßland!" erhob sich ein Sturm der Begeisterung. Dem zum Trotz erhob der franzosenhörige Mülhauser Gesangverein „Sainte Cécile" (er hätte sich ehrlicher „Marianne" taufen sollen!) Einspruch gegen dieses Heimatlied, das ein „Eingewanderter" komponiert und das ein „zur Hälfte von Eingewanderten gebildeter Verein" zu singen wage (!), und verließ mit grotesk-komischen Protestlergrimassen die Festversammlung, von seinem Präsidenten (bezeichnenderweise selbst ein reichsdeutscher Emigrant vor 1870, der sich im Elsaß zum 150prozentigen Franzosen rückverwandelte!) als enragiertem Leithammel angeführt. Seinen zorngeröteten pseudopathetischen Anwürfen begegnete Wiltberger mit überlegenem Spott: „Sie werden es mir doch nicht verbieten wollen, daß ich ein von mir vertontes Lied auch singen lasse. Ich verspreche Ihnen jetzt schon hoch und heilig, daß wir

auch keinen Einspruch erheben, wenn Sie in Ihrem Verein ein Preußenlied singen werden!" Die Jünger der unheiligen, für kriegshetzerische Ziele mißbrauchten Cäcilie setzten sich hierauf höchstselbst schleunigst an die Luft, ohne damit ihren Verstand zu retten. Sie konnten es nicht verhindern, daß dieses Heimatlied des Elsaß überall begeistert aufgenommen wurde, zumal vordem dies schöne Land überhaupt kein Heimatlied in den Jahrhunderten französischer Bedrückung besessen hatte. Schörlin dichtete später auch einen alemannischen Text hinzu: „Wißt ihr, liewe Litt."

Nach Heinrich Wiltbergers Vorgang entstand später ein zweites Heimatlied des Elsaß nach Worten von Schwab: „Gegrüßt von hohen Felsenrücken", dann ein weiteres: „Von dem Wasgau erklingt..." mit seinem hochgestimmten Treueschwur an das schöne Elsaß, dessen Siegeslauf ausgerechnet in Mülhausen (beim Sängerfest 1900) anhub, woher 18 Jahre früher ein mühsam unter westlicher Protektion zusammengekehrter Haufe Cäcilianer zu seiner Basler Blamage gekommen war.

In seinen Schlettstädter Jahren fand Wiltberger auch Gelegenheit, sich als Leiter von Instrumentalmusik zu bewähren: er dirigierte die Stadtkapelle, mit der er auf den Musikfesten in Rappoltsweiler, im Mittelalter Sitz des Elsässer Pfeiferkönigs, und in Gebweiler, der Heimat Julius und Franz Stockhausens, große Erfolge errang. Wie man das Andenken der heiligen Cäcilie, der Schutzpatronin mittelalterlicher Musiker, richtig und würdig ehrt, bewies Wiltberger, den Mülhauser Pseudo-Cäcilianern zum Trotz, in Schlettstadt durch die Gründung des elsässischen Cäcilienvereins, dessen Kolmarer Chor er später noch lange leitete, von seinen wackeren Seminarschülern bestens unterstützt (seit 1886). Ihm flößte er seine glühende Liebe zum echten Volkslied ein. Seine Seminaristen trugen diese Liebe zum Volkslied begeistert von Kolmar durchs ganze Elsaß bis in die höchsten Vogesentäler hinauf.

Wiltbergers unermüdliche Hingabe wurde 1894 durch die Ernennung zum „Kaiserlichen Musikdirektor" anerkannt. Er brachte geschlossene Wiedergaben großer Chorwerke zustande, wie Josef Haydns „Schöpfung", Max Bruchs „Frithjof" (1863 in Mannheim komponiert) und „Frithjofs Heimkehr" von dem tüchtigen St. Galler Domkapellmeister Eduard Stehle u. a. Wie oft wurde er zum Festdirigenten erwählt, z. B. zum 3. Oberelsässischen Gausängerfest in Münster 1902, das seit einem Jahrhundert durch die kunstbegeisterte Mäzenfamilie Hartmann erste Solisten als Gäste anzuziehen verstand. Als Preisrichter walteten hier M. Joseph Erb und die Musikdirektoren E. Hahnemann (Münster) und E. Lerch (Straßburg), der auch als Komponist bekannt war.

Von Schlettstadt 1886 nach Kolmar zurückversetzt, konnte Wiltberger die ihm so liebgewordene Lehrtätigkeit am Seminar I wieder aufnehmen, in dem neben den hingabevoll betriebenen Chorübungen auch die Instrumentalmusik nicht zu kurz kam, seitdem es gelang, allen Beschränkungen durch die Schulordnung zum Trotz, aber auch unterstützt durch das verständnisvolle Entgegenkommen des Seminardirektors Dr. Stehle, ein Streichorchester zu bilden, das am Jubiläumsfeste des Seminars Beethovens Prometheus-Ouvertüre kühn in sein reichhaltiges Festprogramm aufnehmen konnte!

Unter seinen zahllosen Schülern, die vom Kolmarer Lehrerseminar aus Wiltbergers Anregungen und Volksliedbegeisterung weithin ausbreiteten, sei noch besonders des im Kriegsjahre 1939 unter tragischen Schicksalsumständen verstorbenen Joseph Simon gedacht, der zeitlebens bemüht war, das hohe, verpflichtende Erbe Heinrich Wiltbergers in Kolmar zu hüten, weiterzuentwickeln und zu vermehren. Durch einen weiteren Sohn der Stadt Kolmar, den ersten umfassenden Geschichtsschreiber oberrheinischer Musikpflege, der von Freiburg i. Br. an die Universität Straßburg als Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts berufen wurde, Prof. Dr. Josef Müller-Blattau, wurden die unvergänglichen Verdienste Heinrich Wiltbergers im Zusammenhang seiner Darstellung elsässischer Musikpflege 1871 bis 1918 („Musikschaffen in Elsaß-Lothringen") in dem von Georg Wolfram 1934 herausgegebenen Sammelbande (Selbstverlag des Elsaß-Lothringischen Instituts, Frankfurt a. M.) liebevoll gewürdigt. Seine Ausführungen klingen in dem Satze aus: „Er hat sein liebenswertes Musikertum seinem Sohne Hans Wiltberger vererbt", den wir auch, getreu dem Grundsatz „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen" hier einbeziehen müssen. 1887 in Kolmar geboren, hatte er schon früh das Glück, an dem vorbildlichen Unterricht des Vaters teilnehmen zu können, so daß er für seine Studienjahre bei Hans Pfitzner und G. M. Erb am Straßburger Konservatorium bestens vorgebildet war. In seiner zweiten Heimat Gladbeck wurde sein „Requiem" aufgeführt, im Reichssender Köln eine Kantate „Werkfeier", eine Partita und „Alemannische Ländler", im Reichssender Stuttgart die klangschönen Straßburg-Variationen.

Edvard Grieg und die Musiker der Zeit

Von Karl Gustav Fellerer, Köln

Als Edvard Grieg durch den Geiger Ole Bull, Schüler von Spohr und Paganini, bestimmt wurde, Musiker zu werden, da war das Streben nach nationalem Ausdruck in der Musik in vielen Ländern im Mittelpunkt des musikalischen Schaffens gestanden. In Dänemark war J. P. E. Hartmann (1805—1900) der Führer der skandinavischen Romantik, sein Sohn E. H. Hartmann (1836—1898) verfolgte das Bestreben des Vaters. N. W. Gade (1817—1890) wurde der weithin bekannte Vertreter skandinavischer Musik. In Norwegen strebten H. Kjerulf (1815—1863), Richard Nordraak (1842—1866) in gleicher Weise eigenem volksgebundenen Ausdruck in der Musik zu. In diesen Bestrebungen wurde Edvard Grieg (1843—1907) groß und reifte zum unbestrittenen Meister norwegischer Musik. Völkische Eigenart des musikalischen Ausdrucks war das Ziel, das er in seinen Werken, in seinen Schriften und Briefen immer wieder betont. Deshalb zog ihn eigener nationaler Ausdruck in der Musik anderer Völker besonders an und bestimmte sein Verhältnis zu den Komponisten und den musikalischen Richtungen seiner Zeit.

Seine musikalische Schulung erhielt E. Grieg am Konservatorium zu Leipzig, das damals die Hochburg der strengen Schule der deutschen Romantik war. Der starre Musikbetrieb an dieser Stätte der Musik und die Farblosigkeit seiner Richtung befriedigten jedoch den jungen Grieg wenig. Wenn er in seiner autobiographischen Skizze sagt: „Ich war nichts weniger als ein Preiskonservatorist", und mit Bitterkeit den Unterricht und sein Verhältnis zu dem Direktor und den meisten Lehrern schildert, so wird daraus seine völlige Abneigung gegen den Konservatoriumsbetrieb und seine Vertreter deutlich. Nur E. F. Wenzel und J. Moscheles (Jude) wurden von ihm als Pianisten geschätzt. Ein enges freundschaftliches Verhältnis aber verband ihn mit Moritz Hauptmann. Carl Reinecke blieb ihm verhaßt, und seine Abneigung gegen Carl Reinecke hielt sich von seiner Konservatoriumszeit bis in das Alter. Im Jahre 1904, als Griegs Büste in Leipzig aufgestellt wurde, schrieb er: „Was macht die Büste? Ist dieselbe neben Reinecke aufgestellt? Das fehlte nur! Nun das wäre wenigstens eine Versöhnung in Marmor! Sehr bezeichnend für unser gegenseitiges Verhältnis. Doch, ich hoffe, ich habe das Glück, in der Nähe meines verehrten Freundes Tschaikowsky zu stehen. Das ist ein Meister nach meinem Sinn." Die kraftvolle Naturhaftigkeit Tschaikowskys hat Grieg angezogen, im Gegensatz zu der glatten Manier der Leipziger Schule. Das Natur- und Volkhafte schätzte Grieg. Daher fand er besonderes Verständnis für die slawischen Meister, die in ihrem Volkstum die Kraft für ihr musikalisches Schaffen erkannten. 1888 hatte Grieg Tschaikowsky persönlich kennengelernt und den stärksten Eindruck von ihm und seiner Kunst behalten. Der Geschliffenheit Moszkowskis (Jude) stand er freilich fern. 1890 schrieb Grieg: „Eine Suite von Moszkowski ist allerdings vox populi..."
Für Dvořák hatte Grieg große Verehrung. Seine volksgebundene Kunst stand seinem eigenen Streben nahe. Als man Dvořák als Gegner Griegs hinstellte, schrieb er 1891: „Daß Dvořák mein größter Feind ist, glaube ich gar nicht. Dazu habe ich zu viel Verehrung und Sympathie für seine Musik." Auch im Schaffen Chopins zogen Grieg in erster Linie die Anklänge an die Volksmusik in Form und Ausdruck an.
Zur italienischen Musik gewann Grieg bei seinen Aufenthalten in Italien ein persönliches Verhältnis. Verdi war für ihn der größte Meister der zeitgenössischen italienischen Musik. „Wenn man künstlerische Größe vergleichen könnte, würde ich sagen, daß er größer war als Bellini, Rossini oder Donizetti", schrieb er in seinen „Gedanken über Verdi", die er aus Anlaß des Todes des italienischen Meisters veröffentlichte. „Mit Verdi ist der letzte der Großen fortgegangen." Boito, Leoncavallo u. a. fanden sein Interesse. Ihre und auch Puccinis Klangwelt färbten in manchen Zügen auf seine eigene ab.

Unter den französischen Meistern schätzte Grieg besonders Bizet, dessen „Carmen" für ihn die höchste Kunst naturhafter Lebendigkeit war. Erst spät lernte er dieses Werk kennen und schrieb, als er 1905 die Partitur erhielt: „Ein wahres Kunstwerk ist ja da fertiggebracht! Ich kann das Werk nicht aus der Hand lassen. Welches Meisterwerk! Welche Klarheit und Durchsichtigkeit bewundert man aufs neue beim Studium der Partitur! Hätte ich dieselbe nur 30 Jahre früher kennengelernt!" Saint-Saëns' Kunst wußte er zu schätzen, C. Franck und die Impressionisten beanspruchten in stärkerem Maße sein Interesse. Lalo, G. Fauré, C. Debussy waren durch ihre klangbetonte Kunst wertvolle Anreger für Griegs Schaffen. Ihrer Kunst brachte er mehr Verständnis entgegen als der neueren deutschen Musik. Zu M. Reger und R. Strauß konnte Grieg kein Verhältnis finden. Der „Plumpudding" der neuen deutschen Komponisten wurde sein geflügeltes Wort. Brahms fand trotz seiner Liszt- und Wagner-Verehrung seine Bewunderung. Bei Brahms' Tod rief er aus: „Wie arm ist Deutsch-

land jetzt an Musik geworden! Ich lese soeben in der Partitur von ‚Also sprach Zarathustra‘. Da liegt aber die Zukunft nicht. Das ist keine Musik. Nur Klangspielerei und Technik.“ Früher äußerte er sich über Brahms: „Eine von Wolken und Nebeln zerrissene Landschaft, in welcher ich Städte mit Trümmern von alten Kirchen, auch wohl von griechischen Tempeln entdecken kann — das ist Brahms. Das Bedürfnis, ihn neben Bach und Beethoven zu placieren, ist für mich ebenso unverständlich wie dasjenige, ihn ad absurdum zu reduzieren. Das Große muß groß sein, und ein Vergleich mit anderen Größen bleibt immer unzulässig.“ Zu Brahms' herber Kunst war für ihn schwerer ein Verhältnis zu finden als zu gefühlsbetonten romantischen Werken. „Schumann ist der Poet; darin bildet er den Gegensatz zu seinem größten Nachfolger, Brahms, der in erster Linie, selbst in seinen Liedern, Musiker ist.“ Schumann war von Grieg hoch verehrt, und seine Kunst hatte auf Griegs Schaffen großen Einfluß. Später machte er sich freilich davon frei, und 1883 schrieb er von seiner „längst verflossenen Schumann-Periode“. 1894 veröffentlichte Grieg seinen in warmem Verständnis für Schumanns Kunst zeugenden „Essay über Schumann“. Veranlaßt wurde dieser Aufsatz durch einen Angriff Bayreuther Blätter auf Schumann im Jahre 1879. Obgleich er selbst zu den größten Verehrern Richard Wagners gehörte, wandte er sich stets gegen das „Wagnerianertum“. Bayreuth gehörte für Grieg zu den stärksten Erlebnissen. In seiner Jugend hörte Grieg vierzehnmal den „Tannhäuser“, nicht ohne daß Züge des Werkes in seine eigenen übergegangen wären. „Ohne Wagnerit zu sein, war ich doch schon damals, was ich jetzt bin: ein Anhänger, nein mehr, ein Bannerträger des mächtigen Genius.“

Zu Liszt gewann Grieg in seiner Jugend ein inniges Verhältnis. Liszt war es, der ihm seinen Studienaufenthalt in Rom vermittelte und von dem er dort stärkste Anregungen empfing. Auch später bestanden noch Beziehungen zwischen den beiden Meistern. Humperdinck brachte Grieg Sympathien entgegen: „Hänsel und Gretel ist zwar kein sehr eigenartiges Werk und zu dick instrumentiert. Aber über dem Ganzen liegt sowohl Poesie wie Märchenzauber. Und das Werk bedeutet auch einen Schritt gegen das Volksmärchen in Tönen, ja einen sehr großen Schritt, und da dies immer mein Ideal gewesen, bin ich für einen Versuch in der Richtung, der so gelungen ist wie dieser, sehr eingenommen. Man darf nicht die Abhängigkeit von Wagner zu kritisch hervorheben, denn wo ist die nicht zu finden?“

Besondere Verehrung zeigte Grieg für Hugo Wolf. „Ich kenne Sachen von ihm, welche ich hoch verehre.“ Selbst Liederkomponist, empfand Grieg vor allem die Tiefe in Wolfs Liederschaffen als Zeichen seiner Größe, wenn er auch nicht für alle Werke Wolfs das gleiche Verständnis hatte. Dieser tiefen deutschen Kunst gegenüber konnte Grieg kein Verhältnis zur Operette Franz Lehárs gewinnen.

Wenn Grieg die neuere deutsche Musikentwicklung bei Max Reger und Richard Strauß ablehnte, so war sein Verhältnis zur alten deutschen Musik um so stärker. Von Bach bis zu den Romantikern fand Grieg die größten Werke der gesamten Musikentwicklung und weist in seinen Briefen und Schriften immer wieder darauf hin.

Großes Interesse empfand Grieg für das Schaffen des Amerikaners Mac Dowell. Der Engländer A. Sullivan, der Komponist des „Mikado“, war sein Mitschüler in Leipzig.

Unter allen zeitgenössischen Komponisten mußten die Skandinavier seine besondere Zuneigung finden. Niels W. Gade zog ihn in früher Jugendzeit an, später entfremdete sich Grieg von dem dänischen Meister, dessen weicher romantischer Skandinavismus von ihm als unecht abgelehnt wurde. Als einer der Schöpfer einer eigenen skandinavisch betonten Tonsprache war Gade für Griegs erste Entwicklung von größter Bedeutung geworden. Sein Tod 1890 erschütterte ihn sehr, doch konnte er für die große Gade-Pflege nach dem Tode des dänischen Meisters kein Verständnis gewinnen: „Seit dem Tode Gades ist hier eine wahrhafte Misere in den Musikverhältnissen geworden. Man hört nichts wie Gade, und das ist am Ende für Leute, die gern in die Zukunft schauen, doch gar zu wenig anregend.“ Zehn Jahre später verlor Dänemark den zweiten großen Vertreter seiner nationalen Musik, J. P. E. Hartmann. Auch in ihm sah Grieg den alten und überlebten Meister. „Ein glücklicher Künstler ist er gewesen. Nicht weltberühmt, aber was noch besser ist, von seinem Volk geliebt und verehrt.“

Im Streben nach einer neuen heimischen Kunst fand Grieg die stärkste Anregung in seinem Landsmann Richard Nordraak. Er hatte den jungen Grieg in seinem Streben nach nationaler Kunst bestärkt und ihm die stärksten Anregungen gegeben. Grieg blieb ihm stets verbunden. Im Trauermarsch auf Nordraaks Tod hat Grieg dem Freund ein Denkmal gesetzt. Dem norwegischen Lied- und Klavierkomponisten Kjerulf widmete Grieg 1879 einen Aufsatz und betonte im Anschluß an seine Lieder, daß er mit Nordraak der Begründer einer norwegischen Schule sei, die besonders im Volkslied die Wurzel ihrer Kraft besitzt. Nationale Züge der Kunst Kjerulfs ließen Grieg zu einer Überschätzung seines im Banne seichter Salonmusik stehenden Schaffens kommen. Svendsen stand Grieg unter den norwegischen Weggenossen am nächsten. Wenn sich auch Svendsens Kompositionsart vielfach von echtem nationalen Ausdruck ent-

fernte, so erkannte Grieg doch sein Streben an. Die beiden Komponisten förderten sich gegenseitig und traten gegenseitig für die Aufführung ihrer Werke ein. 1893 schrieb Grieg von ihm: „Er ist doch einer der bedeutendsten Künstler der Gegenwart", und als 1895 A. Nikisch zum Gewandhausdirigenten gewählt werden sollte, schrieb er: „Es sollte mich freuen, wenn Nikisch der Mann im Gewandhaus würde, noch mehr aber, wenn man Svendsen gewählt hätte. Nikisch ist ja auch kein Deutscher, und Svendsen stelle ich als Dirigent gleich hoch." Die norwegischen Musiker Sinding, H. Cleve, Borgström, Schjelderup, J. Halvorsen u. a. förderte er und fühlte sich mit ihnen als Landsmann verbunden. Ihnen war er, wie dem Förderer der holländischen Volksmusik Julius Röntgen, freundschaftlich zugetan.

Immer war es der nationale Ausdruck in der Musik, der ihn anzog und der das Interesse für die Komponisten der verschiedenen Länder weckte. Das Schöpferische, die Echtheit und Naturhaftigkeit des Schaffens bewegten ihn, nicht technisches Können und unpersönliche Musik und Musikpflege. Daher fand er kein Verständnis für die männlichen und weiblichen, singenden, spielenden und taktschlagenden „Primatonnen". Ihr Vordringen im Musikleben seiner Zeit empfand er als Gefahr und lehnte die immer mehr herrschend werdende Einstellung: „Erst die Primatonnen, dann die Kunst — wenn sie überhaupt für diese Geschöpfe existiert", ab.

Mag uns Griegs Kunst in vielen Zügen allzusehr der allgemeinen „Salonmusik" der Zeit verpflichtet erscheinen, sein Streben war auf eine nationale Kunst gerichtet. Dies wird nicht nur aus vielen seiner Werke deutlich, sondern auch aus seinen Äußerungen in Briefen und Schriften, nicht zuletzt aus seinem Verhältnis zu den Komponisten seiner Zeit. Manches seiner Urteile hält einer musikgeschichtlichen Wertung der verschiedenen Werke und Komponisten nicht stand, für die Erkenntnis von Griegs Persönlichkeit, seines Wollens und Strebens ist diese seine Stellungnahme zur Kunst seiner Zeit aber von großer Bedeutung.

Ein Meister in Spiel und Lehre

Zur Erinnerung an den Cellisten Hugo Becker

Von Ludwig Schrott, Salzburg

Die Geschichte von dem Taler, der dem Klavierschüler auf die Hand gelegt wurde und beim Spielen nicht herunterfallen durfte, erweckt in uns heute ähnliche Empfindungen wie der Gang durch eine mittelalterliche Folterkammer. Und doch liegt die Zeit, in der man sich durch ungesunde, verkrampfte Haltung beim Spiel des Klaviers, aber auch der Streichinstrumente das Leben sauer machte und noch obendrein manchmal ein Hand- oder Armleiden zuzog, gar nicht so weit zurück. Der Mann, dem es beispielsweise die Cellisten verdanken, daß sie den natürlichen Bewegungsgesetzen von Arm und Hand gemäß spielen dürfen, weilte bis vor kurzem noch unter den Lebenden und Lehrenden. Es war Hugo Becker, der berühmte Cellovirtuose und Pädagoge, den der Tod erst am 30. Juli dieses Jahres aus einem mit Arbeit, aber auch mit größten Erfolgen reich gesegneten Dasein nahm.

Wer alte Musikzeitungen durchblättert, wird immer wieder dem Namen Hugo Beckers begegnen und Aufsätzen und biographischen Notizen über ihn entnehmen können, daß Natur und Schicksal alles getan hatten, ihn zu einem der bedeutendsten Meister seines Instruments zu machen. Schon der Vater Jean Becker, dem Hugo am 13. Februar 1863 in Straßburg geboren wurde, genoß als Violinspieler und Gründer des Florentiner Quartetts Weltruf; die Schwester Jeanne erwarb sich als Pianistin, der Bruder Hans als Violinpädagoge einen Namen. Aus einem Haus, das so von Musik erfüllt war, mußte denn wohl, gefördert durch hervorragende Lehrer, ein Künstler hervorgehen, der schon mit 15 Jahren am Cellopult des Mannheimer Hoforchesters saß, mit 21 Jahren Solocellist der Frankfurter Oper war und sich nun rasch zum gefeierten Virtuosen und Mitglied berühmter Kammermusikvereinigungen entwickelte.

Das Spiel Beckers wird allgemein als getragen von der außergewöhnlichsten technischen Sicherheit und einer idealen Bogenführung charakterisiert. Dabei muß das Schwergewicht doch im rein Musikalischen gelegen sein, in feinstem Stilgefühl und großer Intelligenz bei tiefer Empfindung. Neben einer wahrhaft imponierenden Ruhe, mit der Becker auch die schwierigsten Probleme, wie die erste Wiedergabe des Soloviolončellpartes im „Don Quixote" von Richard Strauß, löste, fiel besonders die Diszipliniertheit seiner künstlerischen und menschlichen Haltung auf.

Die schönste Anerkennung für Beckers beispielhaftes Wirken bedeutete es, daß er Beifall und Freundschaft so manches großen zeitgenössischen Musikers erwarb. In Karlsruhe freundete er sich mit Mottl an, in Frankfurt am Main verkehrte er mit Stockhausen, Clara Schumann und Brahms. Bülow, mit dem er wiederholt konzertierte, nannte ihn „den einzigen Cellisten, der männlich spielt". Neben Richard Strauß stand er auch Dvorak, d'Albert und Max Reger nahe, und noch viele hier nicht genannte Meister der Musik haben seinem

Spiel den Tribut der Bewunderung abgestattet, so daß Becker, schon weil er „den Besten seiner Zeit genug getan", gelebt hat „für alle Zeiten".
Doch hätte sein nunmehr verklungenes Saitenspiel den Beifall der Ersten auch nicht in so reichem Maße gefunden, würde es immerhin fortwirken in den Leistungen zahlreicher Schüler, denen es Vorbild war. Der vielgerühmte Gast in den Konzertsälen Europas und Nordamerikas, der sich auch die Erziehung des Publikums zu schweren Werken, wie den Bachschen Solosuiten, angelegen sein ließ, war nämlich eine Lehrkraft ersten Ranges am Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main und später an der königlichen Hochschule für Musik in Berlin. Er opferte sogar seine Virtuosenlaufbahn verhältnismäßig früh der pädagogischen Tätigkeit auf, der er auch noch treu blieb, während er in Meran und Geiselgasteig bei München den Herbst des Daseins genoß.

Als bleibendes Dokument für das Wirken des Pädagogen Hugo Becker besitzen wir sein treffliches Buch über „Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels". Weitere Zeugnisse seiner großen Fähigkeiten als Lehrer sind die Meisterleistungen von Virtuosen wie Mainardi, der Beckers Unterricht genoß, oder die mustergültige Fachausbildung, die er zahllosen guten Kräften in allen möglichen Orchestern angedeihen ließ. Darüber hinaus hat seine „zurück zur Natur" weisende Methode, die mit allen unnötigen Fingeranspannungen und verkrampfter Bogenhaltung aufräumte zugunsten einer vernünftigen Ausnützung der Ober- und Unterarmbewegungen, auch vielen Dilettanten die Grundlagen zur Beherrschung des Cellos im Rahmen ihrer jeweiligen Begabung ermöglicht — ein Dienst an der deutschen Hausmusik, den man Becker so wenig vergessen sollte wie all das, was er zeitlebens für den Konzertsaal geleistet hat.

Was brachte die Spielzeit 1940/41 im Konzertsaal?

Von Anton M. Topitz, Berlin, Musikreferent des Amtes Feierabend

Bei der auffallenden Steigerung des Konzertlebens, was auch mit der größeren kulturellen Besinnung des deutschen Volkes im Kriege zusammenhängt, hat auch unsere wiederholte mahnende Bitte an die Künstler, sich bei der Zusammenstellung ihrer Vortragsfolgen doch mehr der lebenden Tondichter zu erinnern, einen neuerlichen, höchst erfreulichen Widerhall gefunden. Gerade die jüngeren Künstler und dieses Mal auf allen Gebieten der Musik zeigten das Interesse und den Fleiß, unserer lebenden Generation den Zugang zur Öffentlichkeit zu erleichtern. Man findet jetzt lebende Komponisten in allen Sparten des Konzertlebens vertreten, sogar einen und denselben wiederholt. Dabei kamen auch unsere Klassiker keineswegs zur kurz, welche von den Besuchern auffallend bevorzugt zu werden pflegen. Immerhin hat man deren gesteigertes Interesse gerade auch bei Uraufführungen beobachten können.
Die mir vorliegenden Programme der abgelaufenen Spielzeit 1940/41 sollen nun in bezug auf die Werkwahl durchgegangen werden. Reine Orchesterwerke, Chorkonzerte, Orgelkonzerte und Konzerte der Musikschulen sind von dieser Betrachtung ausgenommen. In den Orchesterkonzerten habe ich lediglich die darin auftretenden Solisten und die stattgefundenen Uraufführungen berücksichtigt. An solchen hörte man von lebenden deutschen Komponisten je ein Werk von B. Alt, O. Besch, H. M. Dombrowski, K. Hessenberg, H. Röttger und Leo Spieß. Dazu kommt noch eine Komposition des jüngst verstorbenen P. Juon. — Die 526 Konzertprogramme verzeichnen 734 solistisch aufgetretene Künstler. Dies bedeutet gegenüber dem vorigen Kriegs-Konzertwinter eine Steigerung von mehr als 50 Prozent! — Von deutschen Künstlern traten als Solisten auf: 188 (Gesang), 182 (Klavier), 91 (Violine), 23 (Cello), 23 (verschiedene Instrumente), 78 (Kammermusik, je als 1 Künstler gezählt). Aus dem Auslande waren erschienen: 26 (Klavier), 21 (Gesang), 19 (Violine), 13 (Cello), 3 (verschiedene Instrumente), 7 Kammermusik, je als 1 Künstler gezählt).
Die Prüfung der Werkwahl bei allen diesen ergab folgende Feststellungen:
1. **Klavier (Cembalo):** Beethoven: 48 Werke wurden im ganzen 157mal gespielt, darunter 32 Sonaten 135mal. Von seinen 38 Sonaten wurden zwar zweimal „Sämtliche Sonaten" angekündigt, dann aber nur 32 bzw. sogar nur 29 gespielt. Wieder hält die „Appassionata" mit 12 Wiedergaben den Gesamtrekord. Ihr folgten die „Mondschein- und Waldstein-Sonate" mit je 11 Wiedergaben. Seine Konzerte hörte man 9mal. Chopin: 117 Werke erklangen 331mal. Seine „Präludien Werk 28" geschlossen 4mal, während die h-moll-Sonate 8mal gebracht wurde. Bach: 39 Werke wurden 62mal gespielt, darunter 6mal das „Ital. Konzert". Schubert: 30 Werke hörte man 63mal, darunter 7 Sonaten im ganzen 16mal und die „Wandererfantasie" 4mal. Liszt: 52 Werke waren 83mal vertreten, die h-moll-Sonate 7mal. Brahms: 26 Werke erlebten 55 Aufführungen, darunter die große f-moll-Sonate deren 8. Mozart: 19 Werke erklangen 29mal, die Sonate in D (K.V. 576) 5mal. Schumann: stand mit 17 Werken zusammen 33mal auf den Programmen,

die Fantasie in C 7mal. Weber: erschien 8mal mit 5 Werken. Reger: 5 Werke mit 8 Aufführungen. Händel: 4 Werke wurden 6mal gebracht. Haydn: 3 Werke je einmal. — Von 17 weiteren deutschen Komponisten standen 29 Werke 30mal auf den Programmen. — 44 lebende deutsche Tonsetzer erschienen mit 64 Werken, darunter W. Niemann mit 7, E. v. Sauer mit 6 Stükken. Zu je einer Uraufführung kamen E. v. Borck, K. Budde, Junker-Fredrikshamm, W. Maler, H. Pfitzner, E. Schröder, Fr. Stummel, R. Winzer. — Hierher kämen auch noch 2 Melodramen je eines verstorbenen und lebenden deutschen Komponisten. — 6 italienische Komponisten erschienen mit 22 Werken, darunter Scarlatti mit 11 Sonaten. Stark wurde auch das übrige Ausland berücksichtigt und dabei in der Hauptsache auf ältere Tonsetzer zurückgegriffen. (Die erste Zahl ist die Anzahl der Komponisten, die zweite die der gespielten Werke und kleineren Stücke): Russen 14 (64, Skriabin mit 42), Ukrainer 1 (4), Spanier 7 (18), Franzosen 5 (9), Ungarn 3 (10), Tschechen 5 (10), Bulgaren 2 (2), Jugoslawen 3 (3), Norweger 5 (8), Däne 1 (1), Schweizer 1 (1).

2. **Violine:** Mozart: 25 Werke mit 43 Aufführungen, darunter das Konzert in D mit 6. Bach: 11 Werke wurden 27mal gespielt, die Solo-Sonate in g allein 7mal. Beethoven: 10 Werke erlebten 37 Aufführungen, die Sonate in c deren 8. Schubert: 7 Werke mit 14 Wiedergaben, das Rondo brillant allein mit 4. Brahms: 5 Werke konnte man gar 30mal hören, darunter das Konzert 6mal und die Sonate in d 9mal. Reger: 7 Werke 9mal. Händel: 4 Sonaten 5mal. Schumann: 3 Sonaten je einmal. Bruch: 2 Werke 4mal. — Von 9 weiteren verstorbenen deutschen Komponisten 13 Werke mit 17 Aufführungen. — Von 18 ausländischen Tonsetzern konnte man von 32 Werken 46 Aufführungen hören: Spanier (15), Russen (9), Tschechen (8), Ungarn (5), Finnen (4), Belgier (3), Dänen (2). — 20 lebende deutsche Komponisten standen mit 24 Werken 33mal auf den Programmen; am öftesten Hans Pfitzner mit seiner Sonate in e, die 4mal erklang. Von den Komponisten H. Dünschede, W. Eisbrenner, H. Genzmer, O. Gerster, K. Höller, W. Jentsch, M. Trapp und H. Zilcher kam je ein Werk zur Uraufführung.

3. **Cello** (Viola da Gamba): Beethoven: 11 Aufführungen von 6 Werken, von der Sonate in A 5. Bach: 10 Werke mit 11 Aufführungen. Schumann: erschien mit 4 Werken 6mal. Reger: 4 Werke je einmal. Haydn: 5mal mit 2 Werken. Weber: 2 Werke je einmal. Händel: 1 Werk einmal. Schubert: 1 Werk 4mal. — 3 weitere verstorbene deutsche Komponisten mit je einem Werk je einmal. — 10 italienische Komponisten erschienen mit 12 Werken 13mal. — Auch hier war das weitere Ausland vertreten: 16 Komponisten mit 23 Aufführungen ihrer Werke: 4 Franzosen, 3 Spanier, 3 Tschechen, 2 Russen, je 1 Rumäne, Ungar, Belgier und Pole (Chopin). — Von lebenden deutschen Tonsetzern wurden 12 Werke 13mal gebracht, darunter die Sonate von R. Strauß 2mal. Auch gab es je eine Uraufführung folgender Komponisten: W. Draeger, Meyer-Ambros, K. F. Noetel, G. A. Schlemm und Helmut Westermann.

4. **Verschiedene Soloinstrumente:** a) Bratsche: 5 verstorbene und ein lebender deutscher Komponist (W. Abendroth) erschienen je einmal. b) Flöte: Von verstorbenen deutschen Komponisten kamen Bach mit 6 Werken, Händel und Mozart mit je einem Werk, 3 lebende Komponisten mit 3 Werken 4mal zu Gehör; darunter K. H. Taubert mit einer Uraufführung. Ferner noch 2 Italiener mit je einem Werk und 1 Rumäne mit 2 Stücken, jedes davon einmal. — c) Blockflöte: Mit dem Fortschritt der Spielkunst fand auch dieses Instrument wieder Eingang in den Konzertsaal und nicht nur in der Kammermusik, sondern auch als Soloinstrument. Es gewann sich auch schon Komponisten, so daß man von 3 lebenden Tonsetzern je 1 Werk hören konnte. — d) Klarinette: 2 Werke verstorbener deutscher Komponisten je einmal. — e) Oboe: 1 lebender deutscher und 1 italienischer Komponist waren je einmal vertreten. — f) Saxophon und Trompete: je 1 Werk eines lebenden deutschen Tonsetzers. — g) Harfe: 6 Werke von 5 verstorbenen deutschen Komponisten, 6 italienische und 1 französischer Tonsetzer waren neben 3 lebenden deutschen Autoren mit je einem Werk vertreten. — h) Trautonium: Diese neue Erfindung hat sich besonders durch die Virtuosität seines Spielers Eingang in den Konzertsaal zu verschaffen gewußt. Man hörte: 1 Italiener mit 3 Werken, 1 verstorbenen Deutschen mit 1 Werk und 1 lebenden Deutschen (H. Genzmer) mit 2 Werken.

5. **Kammermusik:** Recht verschieden und zahlreich war die Kammermusik, die im Winter zu hören war. a) 2 Klaviere: Von 6 verstorbenen und 2 lebenden deutschen Komponisten erlebte man 10 Werke mit 13 Aufführungen. b) 3 Klaviere: das Konzert in d von Bach einmal. c) Klaviertrio: Beethoven: 7 Trios wurden 13mal gespielt. Brahms: 3 Trios 8mal. Schubert: 2 Trios 4mal. Von Bach, Mozart und Schumann je 1 Trio einmal. Von 6 Ausländern (darunter 2 Italiener) 6 Trios je einmal. d) Klarinettentrio: 5 Werke von 4 verstorbenen deutschen Komponisten; hier gab es außerdem je 1 Uraufführung des verstorbenen P. Juon und des lebenden Kurt Schubert. e) Flöten-Kammermusik:

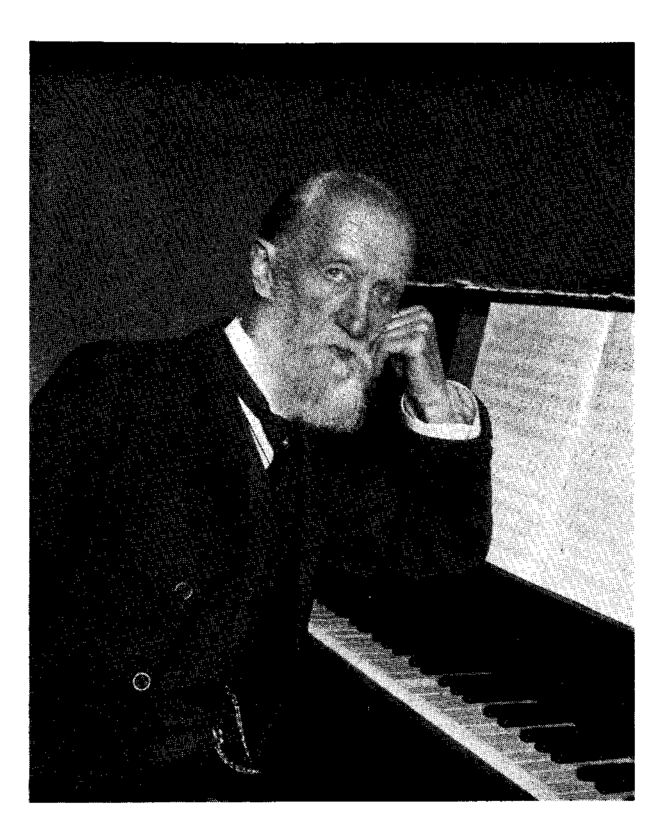


Mozarts Geburtshaus
(Österreichische Lichtbildstelle, Wien)



Constanze Mozart, geb. v. Weber
nach einem Gemälde von J. Lange. Städt. Museum, Salzburg

(Aus E. v. Komorzynski: Mozart. Max Hesses Verlag, Berlin.)



Prof. Heinrich Wiltberger, Kgl. Musikdirektor
geb. am 17. August 1841
gest. am 26. Mai 1916

(Zu dem Aufsatz Seite 418)

Von 5 verstorbenen deutschen Komponisten wurden 9 Werke mit weiterer verschiedener Besetzung gebracht. — f) Blockflöte: 1 Trio und 2 Quartette von 3 Komponisten, darunter 1 Italiener. Zwei Blockflöten hörte man in 3 Werken, von 3 deutschen Tonsetzern, von denen sogar 2 Uraufführungen waren, nämlich: „1 Sonate mit Klavier" von A. Knab und eine „Kleine Kammermusik" von K. Schwarz-Schilling. — g) Oboe-Kammermusik: 2 Werke von Mozart und einem Ausländer.

h) Streichquartett: Beethoven: sämtliche 17 Quartette mit 31 Aufführungen, einmal zyklisch gebracht. Schubert: 5 Quartette 7mal. Haydn: 5 Quartette 6mal. Mozart: 4 Quartette 5mal. Brahms: 2 Quartette 4mal. Dittersdorf, Schumann, Reger je einmal mit 1 Werk. 16 lebende deutsche Komponisten waren mit der Aufführung je eines Quartetts vertreten, davon mit Uraufführungen: G. Cords, H. Erpf, E. Schiffmann und R. Soldner. Auch hier fehlte das Ausland nicht: Mit je 1 Quartett waren erschienen je 1 Finne, Japaner, Holländer, Russe, 2 Italiener je einmal und 2 Tschechen mit 4 Aufführungen. — i) Klavierquartett: 3 Werke von 3 deutschen Komponisten, darunter von 2 lebenden; alle je einmal. — k) Streichquintett: 1 Werk von Schubert, eines von Dvorak, dieses 2mal. — l) Klavierquintett: Bach: 6 Werke, darunter eines mit 3 Cembali, je einmal. 3 weitere verstorbene deutsche Komponisten mit 3 Werken im ganzen 5mal. Auch hier steuerten 2 lebende deutsche Komponisten je 1 Werk bei. Ebenso 2 Ausländer. — m) Bläser-Kammermusik: Quartett (dazu noch Klavier): je 1 Werk von 1 lebenden deutschen und 1 italienischen Autor. Quintett: 1 Werk von Mozart. Sextett: je 1 Werk eines verstorbenen und eines lebenden deutschen Komponisten. Septett (mit Streichern): 1 Werk von Beethoven. Oktett (mit Streichern): 1 Werk von Schubert, 2mal gebracht. — n) Verschiedenes: Von Bach konnte man noch 2 Werke in verschiedener Besetzung hören und von Kurt Rasch eine „Kammermusik für 11 Instrumente" als Uraufführung. — Einfügen möchte ich hier noch die „Reger-Feier" der Hochschule für Musik. Diese brachte an weiteren solistischen Werken des Meisters: Klavier 4, Kammermusik 4, Orgel 6, Violine 11, Gesang 13.

6. **Gesang:** Schubert: Wieder steht der Liederfürst an erster Stelle. 335mal wurden 138 Lieder von ihm gesungen. Der Zyklus „Die Winterreise" wiederum 3mal. Von den Einzelliedern sind „Der Lindenbaum" und „Nachtviolen" mit der Aufführungszahl 7 zuerst zu nennen. Schubert zunächst steht H. Wolf: 150 Lieder (darunter 34 aus dem italienischen, 20 aus dem spanischen Liederbuch) erklangen im ganzen 308mal; einzelne Lieder z. B.

„Über Nacht" und „In dem Schatten meiner Lokken" je 7mal. Brahms: 106 Lieder waren 220mal vertreten, wobei der Zyklus der „8 Zigeunerlieder" 3mal und „Auf dem Kirchhof" 7mal gebracht wurde. Schumann: 89 Lieder erklangen im ganzen 177mal. Die Liederkreise „Dichterliebe" und „Werk 24" je 1mal, der Kreis „Werk 39" 2mal. Der Zyklus „Frauenliebe und -leben" wurde 5mal gebracht, das Lied „Mondnacht" 7mal. Mozart: 34 Lieder und Arien fanden 49 Wiedergaben, davon „Veilchen" 4. Händel: 28 Arien in 35 Aufführungen. Beethoven: 21 Lieder und Arien wurden 36mal gesungen, der Zyklus „An die ferne Geliebte" und „Adelaide" je 5mal. Reger: 28mal vertreten mit 23 Liedern und Gesängen. Bach: 17 Arien und Lieder wurden je 1mal gebracht. Löwe: 17 Aufführungen von 15 Liedern und Balladen. Franz: 15 Lieder 16mal. Schillings: 11 Lieder 15mal. Haydn: war mit 10 Liedern und Arien 11mal vertreten. R. Wagner: wurde 20mal gesungen mit 8 Liedern und 1 Opernarie. Weber: war 8mal erschienen mit 4 Liedern und 3 Opernarien. Cornelius: 7 Lieder je 1mal. Gluck: 5 Gesänge wurden 15mal gesungen. — Von weiteren 24 verstorbenen deutschen Komponisten konnte man 51 Gesänge (Lieder und Arien) in 55 Gesamtaufführungen hören. Einige Beispiele mit der Anzahl der gebrachten Gesänge und der Aufführungszahl derselben bei mehr als einer in Klammer: Sperontes 4, Reichardt 3, Flotow 1 (2), Goetz 1 (3), Bruch 3 (4), Ansorge 5, Eyken 3, Berger 3, Wetz 6, Stephan 3. Von den übrigen wurden nur 1 oder 2 Lieder gesungen. — 17 lebende und verstorbene italienische Komponisten wären mit 54 Arien oder Liedern 85mal vertreten. Davon die Arie „Erhebe Dich" aus der Oper „Ein Maskenball" von Verdi 5mal. — Sehr stark war auch das übrige Ausland, in der Hauptsache mit Verstorbenen, vertreten. Die erste Zahl besagt die Anzahl der aufgeführten Komponisten, die zweite die Zahl der gebrachten Gesänge derselben: Russen 13 (78, Tschaikowsky mit 24), Finnen 3 (27, Kilpinen mit 19), Ukrainer 12 (24), Spanier 3 (18), Schweden 8 (14), Norweger 1 (9), Schweizer 2 (6), Dänen 5 (5), Franzosen 3 (5), Bulgaren 3 (4), Japaner 2 (4), Rumänen 2 (4), Tschechen 2 (9, Dvoraks „Zigeunerlieder" allein 7mal).

Wieder war es der Sologesang, der die meisten

lebenden Tonsetzer berücksichtigte. Von 63 Namen kamen 441 Lieder zum öffentlichen Vortrage. Welch ein erfreulicher Fortschritt! Die Zahlen hinter den Namen besagen die Anzahl der Lieder und die der erfolgten Aufführungen; wo eine zweite Zahl fehlt, konnte man die Lieder nur einmal hören: H. Pfitzner 41 (80), R. Strauß 41 (63), R. Wintzer 29 (33), J. Liese 22 (32), J. Marx 22 (28), G. Vollerthun 19 (21), A. Knab 17 (18), H. Rasch 15, J. Haas 13 (19), E. N. v. Reznicek 11, M. Lothar 11 (14), J. H. Wentzel 9, P. Graener 8 (14), R. Trunk 8 (10), K. H. Taubert 7 (10), H. Genzmer 7, E. Kornauth, G. Krietsch, A. Loesch, M. Nahrath, G. v. Westerman, P. Wibral, H. Unger und W. Zillig je 6 Lieder. Von weiteren 3 erschienen je 2—5 Lieder auf den Programmen der Sänger, 6 nur mit 1 Lied. Von lebenden deutschen Tonsetzern gab es Uraufführungen: R. Wintzer 8, Nahrath und Zillig je 6, von Junker-Fredrikshamm, Hoppe, Kieselbach und Lichius je 2, von v. Borries und Wehle je 1. Zusammen also 30 Uraufführungen im Liede.

Groß war auch der Schatz, der dem Volksliedgut entnommen wurde. Man hörte: 54 deutsche, 8 italienische, 6 südamerikanische, 4 ukrainische, 4 schwedische, 4 mittelamerikanische, je 2 norwegische und russische, je 1 ungarisches, schweizerisches, dänisches, isländisches und korsisches Volkslied. Diese wurden fast alle in der Ursprache gesungen. — 3 Soldatenlieder aus dem jetzigen Kriege mögen hier angereiht sein. — Ferner verdient hier ein gemischter Chor Erwähnung, der einen ganzen Abend dem Volkslied gewidmet hatte und 30 Volkslieder aus folgenden Ländern in der Originalsprache brachte: Deutschland, Italien, Spanien, Portugal, Ukraine, Balkan, Südamerika und Hawai. Weiter sangen verschiedene russische und ukrainische Männerchöre ebenfalls eine Reihe ihrer heimatlichen Volkslieder.

Reich war auch wieder die Ausbeute an Opernarien im Konzertsaal, nicht nur bei den ausländischen Gästen, sondern auch bei den deutschen Sängern und Sängerinnen. Zumeist hörte man die bekanntesten Arien und in deutscher Sprache. Wiederholt aber auch in der Originalsprache, wenngleich dies zumeist bei den ausländischen Gästen der Fall war. So erklangen im Konzertsaal, losgerissen vom szenischen Rahmen, 86 Opernarien! Dem Ursprungsland entsprechend waren es: 40 italienische, 33 deutsche, 2 französische, je 1 spanische, bulgarische, ukrainische und tschechische Opernarie. (In der vorhergehenden Gesamtzusammenfassung waren sie bereits enthalten.)

Konzertduette: Brahms 5, Schumann 4. Opernduette: Verdi 4, Mozart 2, Donizetti, Cornelius und Borodin je 1. — Konzertquartette: Brahms 24, Schumann 2, Zilcher 4. — Opernquartett: 1 von Verdi.

Als weiterer erfreulicher Fortschritt wäre noch zu bemerken, daß die ungenügende Bezeichnung der einzelnen Vortragsstücke sich wesentlich gebessert hat. Vielleicht könnten — besonders bei den ausländischen Gästen — die Konzertveranstalter da noch mit etwas mehr Nachdruck dahinter sein. (Siehe hierzu auch den vorletzten Absatz im Aufsatz „Programm-Sorgen" im Mai-Juni-Heft 1941 unserer Zeitschrift.) — Mögen unsere deutschen Künstler ihr sichtlich gesteigertes Interesse an der lebenden Komponistengeneration auch in der Zukunft nicht erlahmen lassen! Denn, was für sie mitentscheidend ist, das Publikum hat sie nicht im Stich gelassen, ja es war für Neues sogar auffallend dankbar, wenn dieses gut war und vor allem auch, wenn es gut gebracht wurde. Und letzteres ist ja immer und vor allem auch in der Kunst das Entscheidende.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Zur Feier des 2600jährigen Bestehens des Kaiserreichs Japan schrieb Richard Strauß eine Festmusik für großes Orchester, die bereits in einer Wiedergabe unter dem Komponisten selbst mit dem Orchester der Bayrischen Staatsoper vorliegt. Das glanzvoll-rauschend instrumentierte Orchesterwerk trägt in jedem Takt die Merkmale des Personalstils Strauß'. Starke Melodik und klarer formaler Aufbau sind dieser Festmusik eigen, die in ihrem Mittelteil eine fugierte Episode bringt, zu einer ariosen Partie überleitet. Gegen Ende türmt Strauß dann gewaltige Klangmassen, die einen feierlich erhebenden Eindruck auslösen. Wenn man bedenkt, daß diese Festmusik ungefähr den Umfang des Till Eulenspiegel hat, kommt man zu dem Schluß: Strauß hat mit dem Gelegenheitswerk eine neue sinfonische Dichtung geschaffen, die den frühen Werken den Altersstil gegenüberstellt. Die Ausführung ist in allen Teilen mustergültig durchsichtig. (Grammophon LM 67 599/600)

Wenn man sich eine der Rekordauflagen erzielenden Aufnahmen Zarah Leanders hinsichtlich des Musikalischen anhört, wird man von eigenartigen

Empfindungen erfüllt. Diese pervertierte Art der Darbietung einer ungewöhnlich dunklen Frauenstimme in einem von Singen weit entfernten, in der Tonhöhe fixierten deklamatorischen Vortrag mag als ein Reservat varietéhaften Einsatzes gelten dürfen. Bleibt nur zu wünschen, daß sich die Künstlerin auf dieses Sondergebiet in ihrem sängerischen Ehrgeiz beschränken möge. Uns liegt vor eine unter diesem Aspekt gelungene Wiedergabe von zwei Mackeben-Schlagern aus dem Tonfilm „Der Weg ins Freie". (Odeon O—9117)

Die bei Fritz Lehmann gewohnte Sauberkeit und Beschwingtheit des Musizierens zeichnet auch den Vortrag von Haydns Serenade (aus dem Streichquartett in F) und des Menuetts von Boccherini aus. Die Berliner Philharmoniker spielen herrlich. (Odeon O—4634)

Der Schwede Armas Järnefelt musiziert mit der Berliner Staatskapelle ein eigenes Präludium und Sindings „Frühlingsrauschen" — eine liebenswürdige Aufnahme mit starkem Stimmungsgehalt. (Odeon O—26 456)

Die farbige Bewegtheit von Tschaikowskys „Capriccio italien" läßt Johannes Schüler mit der Berliner Staatskapelle lebendig erstehen. Schüler strafft die Rhythmen und arbeitet den Gegensatz der lyrischen und der temperamentvoll-turbulenten Partien plastisch heraus. Auch akustisch ist die Erfassung der starken Blechbläser überall einwandfrei. (Imperial 014 040/41)

Einen liebenswürdigen Konzertwalzer „Traum am Rhein" von Alfred Morgenroth bringt Curt Kretzschmer mit der Berliner Staatskapelle. Für die gehobene Unterhaltungsmusik ist der Walzer mit seinen einschmeichelnden melodischen Wendungen und mancherlei satztechnischen Feinheiten eine begrüßenswerte Bereicherung.

(Columbia DWX 1623)

Die Vorspiele zum 1. und 3. Akt von Verdis „La Traviata" erklingen unter Johannes Schüler mit der Berliner Staatskapelle in einer Zartheit und so liebevoll in der Ausarbeitung aller Kostbarkeiten der Partitur, wie man es im Opernbetrieb aus verständlichen Gründen fast nie erlebt.

(Imperial 014 029)

Wie man auch ein Nebenwerk eines großen Meisters fesselnd und hinreißend musizieren kann, zeigt Eugen Jochum von C. M. v. Webers Abu Hassan-Ouvertüre, wobei ihm das Orchester des Deutschen Opernhauses ein tüchtiger Helfer ist. — Abu Hassan ergänzt aber nur eine ungemein

schwungvolle, von ritterlichem Geist erfüllte Wiedergabe der großen Euryanthe-Ouvertüre, die Jochums Einstellung zu dieser Musik klar erkennen läßt. (Telefunken E 3152/53)

Im Mozart-Jahr bringt Karl Böhm eine Rarität: das Konzert für Horn in Es (K.V. 447), das aus der solistischen Gegenüberstellung des Horns mit einem auf Streicher mit Klarinetten und Fagotten begrenzten Orchester schöne Wirkungen holt. Der Mittelsatz, die Romanze, gehört zu den schönsten Eingebungen Mozarts. Das Soloinstrument wird von Max Zimolong bewundernswert virtuos geblasen, beweglich und sicher in der Tongebung. Böhm und die Sächsische Staatskapelle runden den Eindruck in der vorteilhaftesten Weise.

(Electrola DB 5628/29)

Vollendete Liedgestaltung trifft man in Frida Leiders Vortrag von Schuberts Erlkönig. Da ist die Dramatik des Geschehens mit tief verinnerlichtem Ausdruck gepaart, und Michael Raucheisen am Flügel tut ein Übriges, um die Aufnahme als etwas Besonderes herauszuheben. Dasselbe gilt für das Lied „Auf dem Wasser zu singen".

(Electrola DB 5625)

Das Wiesbadener Collegium musicum spielt in einer eigenen Einrichtung J. S. Bachs Fantasia und Fuga in c — eine Platte für den Kenner, die Bach in unübertrefflicher Klarheit bietet.

(Telefunken E 3064)

In der Folge der vorklassischen Sinfonien bei Grammophon, die als vorzügliches musikgeschichtliches Anschauungsmaterial schon wiederholt genannt wurden, ist auf eine Kuriosität hinzuweisen, die unmittelbar ihrer musikalischen Originalität wegen interessiert: Das Divertimento militare sive sinfonia in D von Leopold Mozart. Das ist eine ungemein lebendige Musik in fünf Sätzen, die von Walther Gmeindl und dem Berliner Städtischen Orchester mit guter Einfühlung gespielt werden. (Grammophon LM 67557/59)

Rossinis Ouvertüre „Die seidene Leiter" wird von La Rosa Parodi mit dem Orchester der EJAR-Turin so unbekümmert und mitreißend aufgebaut, wie es diese köstliche Musik erfordert.

(Odeon O—7956)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Das Musikleben der Gegenwart

Im Zeichen Mozarts — Salzburger Kriegsfestspiele 1941

Das Reich Mozarts ist von dieser Erde. Als die vollkommenste Erscheinung musikalischer Begabung und Begnadung steht Mozart über den Zeiten. Sein Werk ist jung und herrlich wie am ersten Tag. Es kennt weder Morgen noch Abend, sondern nur den Reichtum der Vollendung. Seine Sprache ist die Kundgebung des reinen Gemüts, dessen Instinkt in jedem Augenblick den rechten Herzton findet. Er erklärt auch die unwiderstehliche Wirkung einer Kunst, die an das Menschliche rührt, die erhebt und erheitert und das Irdische vom Göttlichen bestrahlen läßt. Mozarts Musik braucht keine Umwege, weil sie in dem Gleichklang von Form und Melodie von jedem Menschen begriffen wird. Die deutschen Soldaten, die heuer die Kriegsfestspiele in Salzburg erlebten, nahmen die Klänge Mozarts wie eine Offenbarung auf. Und sie begeisterten sich an den Meisteraufführungen nicht weniger als an den Schönheiten der Stadt, ihren Gedenk- und Weihestätten und ihrem sprichwörtlichen „Schnürlregen".

In dem von Benno von Arent vor einigen Jahren umgebauten Festspielhaus begannen die Festspiele in Anwesenheit von Reichsminister Dr. Goebbels und zahlreicher Soldaten aller Wehrmachtsteile, die als Gäste in der Festspielstadt weilten, mit einer Aufführung von Mozarts „Zauberflöte". Der Glanz dieser Aufführung, die unvergeßliche Eindrücke vermittelte und mit jubelndem Beifall aufgenommen wurde, ging zu gleichen Teilen von den Sängern und von dem Orchester aus. Die Wiener Philharmoniker spielten. In dieser Feststellung ist alles gesagt, was zum Ruhme der Aufführung zu sagen ist. Die Kultur dieses Orchesters, die Wärme der Streicher, der Adel der Bläser und die Schönheit des Zusammenklangs sind einzigartig. Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm dirigierte mit leichter Hand. Formvoll und klar, streng und heiter, erklang die Musik unter seiner nervigen Stabführung. Die Regie von Heinz Arnold war auf bildhafte Klarheit der pathetischen Szenen und behende Beweglichkeit der Spielszenen bedacht. Ludwig Sieverts Bühnenbilder schwelgten in märchenhaftem Zauber. Dem Sarastro lieh Ludwig Weber von der Münchner Staatsoper höchsten Adel der Stimme und Erscheinung. Als Königin der Nacht ließ Lea Piltti (Wien) Koloraturen von perlender Geläufigkeit aufsteigen. Reife Gefühlstiefe offenbarte der jugendlich beseelte Sopran Maria Reinings (Wien) als Pamina. Das Damenterzett wurde von der dramatisch volltönenden Stimme Hilde Konetznis angeführt. Peter Anders war ein männlich ritterlicher Tamino von prächtigem Wuchs und edler Stimme. Dr. Alfred Poell als Papageno war mehr Kavalier als Naturbursche, aber spielerisch von gewinnender Haltung. Dora Komarek spielte eine köstlich soubrettenhafte Papagena, Karl Wessely einen listig lustigen Mohren. Dem Sprecher lieh Kurt Böhme das Gewicht seines warmgetönten Basses.

Der „Zauberflöte" folgte in beschwingtem Lustspielton „Figaros Hochzeit". Auch hier nahm Karl Böhm maßvolle Tempi, die vor allem der Deutlichkeit der Rezitative zugute kamen. Mozart selbst hat sich häufig über die „Verhunzung" seiner Werke durch Übertreibung der Schnelligkeit der Zeitmaße beklagt: „Da glauben sie, hierdurch soll's feurig werden, ja, wenn's Feuer nicht in der Komposition steckt, so wird's durch Abjagen wahrlich nicht hineingebracht." Die musikalische Führung von Karl Böhm hatte den rechten Stil und obendrein den fließenden Charakter einer Improvisation, die das Stimmliche und Orchestrale wie aus einem Guß formte. Paul Schöffler war ein sehr angriffslustiger und dramatisch aufbegehrender Figaro, dem in Elfriede Weidlich eine muntere kehlfertige Susanne zur Seite stand. Bezaubernd echt in der Erscheinung und in der Süße des Singens wirkte Martha Rohs als Cherubin. Eine der wärmsten Baritonstimmen voll sattem Wohlklang besitzt Mathieu Ahlersmeyer, der den Grafen Almaviva als verführerischen Rokokokavalier verkörperte. Margarete Teschemacher lieh der wehmütigen Klage der Gräfin den Adel unvergleichlicher Gesangskultur. Kurt Böhme und Dora With gaben den sonst meist derb karikierten Gestalten des Bartolo und der Marzelline lustspielhafte Züge. Humorvoll erschien der Basilio von Karl Wessely. Rudolf Zindlers Spielführung war werkgerecht und straff. Und Alfred Rollers Bühnenbilder besaßen in Andeutungen doch den ganzen Zauber der Atmosphäre.

Die Aufführung des „Don Juan" empfing ihr Gesicht durch Hans Knappertsbusch, der das tragische Element der Oper mit impulsiv geballter Energie unterstrich. Sein musikdramatisches Expressivo führte zwar stellenweise zu einer Übersteigerung des Klangbildes, aber da er seine Auffassung folgerichtig durchhielt, war der Ausdruck stets gefüllt und gültig. Daß der großartige Instrumentalkörper der Wiener Philharmoniker dem durchweg heroischen „Don Juan" die glänzendste

Klangfarbe gab, versteht sich. Als Symbol der Lebenslust war Paul Schöffler ein in der männlichen Lebensfülle aristokratischer Titelheld, dem als Schatten Fritz Krenns Leporello, feist und prall, frech und humorig, zur Seite stand. Der weiche Tenorglanz Anton Dermotas hob den Liebhaber Don Ottavio weit hinaus über die übliche passive Randerscheinung. Leidenschaftlich dramatisch sang Hilde Konetzni die Donna Elvira, während Helena Braun als Donna Anna den lyrischen Glanz ihres Soprans zum Ausdruck beseelten Schmerzes steigerte. Dora Komarek war eine innig zärtliche Zerline, Erich Kunz ein gerader Masetto, und Herbert Alsens profunder Baß lieh der Stimme des Gouverneurs bedeutendes Gewicht. Wolf Völkers Regie betonte das große Pathos der Menschheitstragödie, ohne die Auflockerung des Spiels durch buffoneske Züge ganz aus den Augen zu verlieren. Robert Kautskys monumentale Bühnenbilder drängten in einem gleichbleibenden wuchtigen Rahmen den Schauplatz zu suggestiver Dichte zusammen.

Wenn auch die Salzburger Festspiele in erster Linie Mozart-Festspiele sind, so ist doch aus ihrer künstlerischen Atmosphäre „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß kaum fortzudenken. Unter Hans Knappertsbuschs anfeuernder Leitung entfalteten die Wiener Philharmoniker eine klangsinnliche Plastik des Musizierens, die schon ans Unwahrscheinliche grenzte. Erich von Wymetal verzichtete als Spielleiter nicht auf den Schuß Sentimentalität, die durch die Innerlichkeit der Marschallin von Anny Konetzni fraulich geadelt wurde. Einen wienerischen Ochs mimte mit plumper Primitivität, jedoch nicht ohne einen Rest edelmännischer Allüren, Fritz Krenn. Herb und jungenhaft, dabei leuchtend im Gesang, repräsentierte Martha Rohs den Oktavian. Zu ihrer ephebenhaften Erscheinung war die zarte, kindhaft rührende Sophie von Elisabeth Rutgers das bildschöne Gegenstück. Die Arie des Sängers strömte aus der Kehle Anton Dermotas in eitel Wohllaut. Hermann Wiedemann war ein aufgeblasener Faninal. Das Finale des Schlußaktes, das Knappertsbusch sehr breit spannte, gehörte der Stimme Anny Konetznis, deren hochdramatischer Sopran sich wahrhaft verschwendete. Die weiträumigen, in hellen, duftigen Farben gehaltenen Bühnenbilder Alfred Rollers haben immer noch den unverwelkten Glanz der vollkommenen szenischen Illusion.

Als einziges Lustspiel der Salzburger Festspiele gestaltete Heinz Hilpert — wie vor zwei Jahren — Shakespeares „Viel Lärm um Nichts" in der Felsenreitschule. Umspielt von den romantischen Klängen Franz Schuberts, offenbarte die Aufführung in heiterem Ton das Doppelgesicht des Lebens. Ewald Balser spielte den selbstsicheren Benedikt mit ausgreifendem dramatischen Temperament. Die Beatrice Angela Sallokers, sprühend und graziös in ihrer Angriffslust, war nach Vorschrift widerwillig verliebt. Eleonore Hoogstraten, die kunstbegabte Tochter von Elly Ney, war in der arg gekürzten Rolle der Hero von mädchenhafter Scheu und Stille. Albin Skodas stürmischer Claudio, Wilfried Seyferts verkniffen bösartiger Don Juan, Alfred Neugebauers Gouverneur von Messina und Otto Woegerers Prinz waren die bewährten Stützen des Spiels, das in der von Ernst Schütte in die Felswand des Mönchsbergs gebauten Architektur einen malerischen Rahmen fand.

Neben den Opernaufführungen liefen zahlreiche Konzerte und Serenaden, die schon durch den Rang der Interpreten festliche Eindrücke hinterließen. Dr. Karl Böhm dirigierte Brahms' Zweite Sinfonie, Webers „Freischütz"-Ouvertüre, Richard Strauß' „Tod und Verklärung" und als zeitgenössisches Werk eines jungen Ostmärkers das witzig spritzige „Rondino giocoso" von Theodor Berger. In einem den Wiener Klassikern gewidmeten Konzert unter Clemens Krauß spielte Prof. Karl Niedermayr mit virtuosem Können Mozarts Flötenkonzert. Ein Konzert mit Werken von Richard Strauß, denen gleichfalls Clemens Krauß ein unübertrefflicher Anwalt war, brachte ein selten gehörtes Chorwerk „Wanderers Sturmlied" für sechsstimmigen Chor und Orchester nach Goethes Worten, dessen hochgespannte Tonsprache durch den Wiener Staatsopernchor mächtig gesteigert wurde, die „Bürger als Edelmann"-Suite, „Till Eulenspiegel" und die Burleske für Klavier und Orchester mit Elly Ney am Flügel. An der Stätte der Uraufführung, in der Barockpracht der Peterskirche, erklang Mozarts c-moll-Messe unter Meinhart von Zallinger, während Joseph Meßner im Hohen Dom die Krönungsmesse zur Aufführung brachte. Das Mozarteumsorchester unter Willem van Hoogstraten stellte nicht nur in einem Sinfoniekonzert mit der D-dur- und der Linzer Sinfonie Mozarts, sondern auch in den Abendmusiken in der Residenz seine Leistungsfähigkeit unter Beweis. Hier musizierten auch das Weißgerber- und das Schneiderhan-Quartett und die Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker, die sich während der Festspielwochen mit Ruhm und Ehre bedeckt haben.

Friedrich W. Herzog.

Wagner auf der Naturbühne — Die Zoppoter Richard-Wagner-Festspiele

Die Wagner-Festspiele auf der Zoppoter Waldbühne waren nie, wie früher die Bayreuther, den oberen Zehntausend vorbehalten, sondern von jeher — und sind es heute ganz besonders — Angelegenheit des ganzen Volkes. Wenn etwas die auf der Naturbühne notwendigen Kompromisse der szenischen Wiedergabe rechtfertigen kann, so ist es die sonst nirgends anzutreffende Hingegebenheit des aus allen Schichten sich zusammensetzenden Massenpublikums, in der sich ein Traum Wagners verwirklicht hat.

Das Gesetz, nach dem sie angetreten, hat diese Naturbühne zu verleugnen sich gewöhnt, seit sie sich den Werken Wagners gewidmet und damit der Theaterkulisse erschlossen hat. Im „Tannhäuser", der an fünf Abenden wie schon in den beiden vorhergehenden Jahren wieder seine große Zugkraft bewährte, liegt ja in den beiden Waldakten der Idealfall vor, daß die naturgegebene Landschaft ohne viel künstliche Zutaten ihren Stimmungszauber auszuspielen hat, während Venusbergszene und Wartburgakt an Opernprunk mit dem geschlossenen Theater wetteifern müssen. Der Schaulust des großen Publikums kam diese Inszenierung des Generalintendanten Merz sehr entgegen. Etwas erschwert wurde die Verzauberung allerdings durch den Verzicht auf die Beleuchtungseffekte, da in diesem Sommer aus Rücksicht auf die Verdunkelungsstunde im ernüchternden Tageslicht gespielt werden muß.

Schwieriger waren die „Meistersinger" auf der Waldbühne darzustellen. Hier galt es, deren Landschaft so gut wie möglich durch das aufgebaute Alt-Nürnberg zu verdrängen, was erst mit Hilfe der eintretenden Dämmerung ganz gelingen konnte. Trotzdem ergab die in Originalgröße den ersten Akt beherrschende Kopie der Katharinenkirche, vor der sich die Szenen des Kirchgangs und der Singschule abspielten, sehr gute Bildwirkungen. Am meisten hatte natürlich die Johannisnacht unter dem Tageslicht zu leiden, während der die Schusterstube ersetzende Hofraum, der freilich ihre intime Stimmung nicht zu ersetzen vermochte, bereits im künstlichen Lichte lag. Gab es genug Momente der Besinnlichkeit und Innerlichkeit, die unabhängig vom Schauplatz in der abendlichen Stille des Waldes besonders schön zur Geltung kamen, so brachte doch erst die Festwiesenszene die großen, einzigartigen Wirkungen der Naturbühne. Unter der geschickt ihre gewaltige Tiefe ausnützenden Regie von Hermann Merz entfaltete sich hier ein turbulentes Volksfest, das mit seinen Massenaufzügen, mit der auf das Publikum überspringenden Festesfreude und der Klangfülle des von vielen hundert Kehlen angestimmten „Wach-auf!"-Chors zum hinreißenden Höhepunkt wurde.

Für eine festspielmäßige Höhe des Musikalischen bürgte Robert Heger, der in sorgsamer Kleinarbeit das Klangbild jedes der beiden Werke verwirklicht hatte und über der liebevollen Aufhellung der Einzelheiten auch den großen Zug nicht schuldig blieb. Was dem Orchesterklang an Leuchtkraft von der Freiluftakustik versagt wird, kommt den Singstimmen zugute, die hier überall mühelos durchdringen.

Für beide Werke standen zwei und mehr Besetzungen zur Verfügung. In den Tenorpartien wetteiferten Carl Hartmann (München), Joachim Sattler (Wien) und Hans Grahl an stimmlichem Glanz. Als Elisabeth und Evchen boten Cäcilie Reich (München) und Hertha Faust (Hamburg) schöne Leistungen, eine Variante der Pognerin von mehr soubrettenhaftem Liebreiz Coba Wackers (Frankfurt). Inger Karén und Helena Braun (Wien) wechselten als Venus ab, Hans H. Nissen (München) und Josef Herrmann (Dresden) schufen einprägsame Sachsgestalten, während Sven Nilsson dem Landgrafen und dem Pogner seinen prächtigen Baß lieh. Neben diesen bewährten sich noch Max Roth (Stuttgart) und Ferdinand Frantz (Hamburg) als Sachs und Pogner. Auch in den Beckmesser teilten sich zwei hervorragende „singende Darsteller": Eugen Fuchs und Hermann Wiedemann (Wien). Schließlich verdient noch Max Oswalds (Stuttgart) hübsch gesungener David Erwähnung. Ein nach Tausenden zählendes Publikum, darunter zahlreiche Angehörige der Wehrmacht, stand allabendlich im Banne der Wagner-Werke und ehrte begeistert zum Schluß in den Sängern die deutsche Kunst.

Heinz Heß.

Reger-Feier der Berliner Hochschule für Musik

Zum 25. Todestage Max Regers hat die Berliner Staatliche Hochschule für Musik eine Reger-Feier durchgeführt, die mit ihren zehn Veranstaltungen und darüber hinaus mit der Art ihrer Programmgestaltung und Durchführung als eine beispielgebende Leistung weit über das Berliner Musikleben hinausragt. Anreger und Leiter dieser Feier war Professor Dr. Fritz Stein, der als Freund und Vorkämpfer des Meisters besonders berufen war, Regers Sendung für das deutsche und europäische Musikleben so überzeugend herauszustellen. Die Tatsache, daß neben Lehrern der Hochschule, also anerkannten Künstlern, auch Studierende in großem Umfange und mit überwiegend

ausgezeichnetem Können mitwirkten, beweist, wie sehr Regers Schaffen heute auch in der jungen Generation verwurzelt ist.
Dabei muß besonders hervorgehoben werden, daß die Programmgestaltung sich keineswegs auf „dankbare" Werke beschränkte, sondern dem Hörer ein nicht geringes Maß geistiger Mitarbeit zumutete. Um so schöner und nachhaltiger ist der Erfolg. Das Klavierkonzert, Werk 14, bei dem sich die junge Eva Maria Kaiser als schon weit gereifte, außerordentliche Begabung bewährte, das Violinkonzert, das der 17jährige bulgarische Geiger Lubomir Jankoff in meisterlicher Art spielte, die Telemann-Variationen, der Römische Triumphgesang und die 1914 komponierte Vaterländische Ouvertüre waren Beispiele des monumentalen Reger. Daneben kamen Kammer-, Kirchen-, Haus-, Klavier-, Violin-, Chor- und Orchesterwerke zur Aufführung, die den Meister von den verschiedensten Seiten zeigten. Selten ist die Einheitlichkeit der doch denkbar vielseitigen und vielgestaltigen Stilentwicklung Regers so deutlich geworden wie in diesem Überblick von dem d-moll-Streichquartett des Sechzehnjährigen bis zu den Chorwerken des späten Meisters.
Es ist Steins Verdienst, daß er diese Meisterehrung, die trotz der sommerlichen Zeit den denkbar stärksten Widerhall der Hörerschaft fand, so erfolgreich mit einer überzeugenden Leistungsschau seiner Hochschule verbinden konnte. Das hohe Niveau der Aufführungen, das von unseren bekanntesten Konzertsolisten, die als Lehrer an der Hochschule wirken, bestimmt wurde, wurde fast selbstverständlich auch von den Nachwuchskräften gehalten, die auf diese Weise die musikpädagogische und künstlerische Arbeit der Hochschule durch die Tat bestätigten. Neben den bereits Genannten seien die Gesangssolisten Annemarie Ruchatz und Marga Höffgen (Alt) sowie Erwin Deblitz (Baß), ferner Helga Schöne (Klavier), Helga Schon, Tilly Eckhardt (Geige) besonders hervorgehoben. Das Städtische Orchester, das Kammerorchester der Hochschule, der Hochschulchor, der Männerchor der zur Hochschule kommandierten Wehrmachtsmusiker und die Kantorei der Hochschule seien unter ihren bewährten Dirigenten als tragende Musiziergemeinschaften dieses Festes nicht vergessen. Mit diesen Konzerten hat die Hochschule Max Reger und sich selbst ein tönendes Denkmal gesetzt, das lange nachklingen wird.

Hermann Killer.

Verleihung des Posener Musikpreises

Im Rahmen der Zweiten Posener Musikwoche, die in einem sich über neun Tage erstreckenden Programm eine Leistungsprobe des musikalisch-kulturellen Schaffens im Reichsgau Wartheland in den beiden zurückliegenden Aufbaujahren vorlegt, nahm Oberbürgermeister Dr. Scheffler die Verkündung der Preisträger des vom Landeskulturwalter gemeinsam mit der Gauhauptstadt gestifteten „Musikpreises Reichsgau Wartheland" vor. Der Musikpreis in Höhe von 5000 Mark dient der bewußten Förderung eines bodenständigen künstlerischen Nachwuchses und ist für hervorragende musikalische Leistungen auf kompositorischem Gebiet und nachschaffendem Gebiet der Musik bestimmt. Er wurde zu gleichen Teilen verliehen: 1. dem Ersten Kapellmeister der Reichsgautheater in Posen, Winfried Zillig, für hervorragende kompositorische Leistung auf dem Gebiet der dramatischen und Vokalmusik, 2. dem baltendeutschen Komponisten Alexander Maria Schnabel für hervorragende kompositorische Leistung auf dem Gebiete der instrumentalen und vokalen Kammermusik, 3. und 4. dem Posener Bach-Chor und seinem Leiter Reinhardt Nitz und dem Litzmannstädter Bach-Chor mit seinem Leiter Adolf Bautze für besondere künstlerische Leistung auf dem Gebiete der deutschen Chormusik und in Würdigung des unerschütterlichen Einsatzes und der steten Bewährung im Kampf um die Erhaltung des deutschen Volkstums auf vorgeschobenem Posten, 5. dem Dirigenten und Pädagogen im Musikleben des Baltikums Professor Johannes Paulsen für besondere Verdienste um den Aufbau des Musikwesens im Reichsgau Wartheland und den Einsatz der künstlerischen Kräfte im Zuge der größten Umsiedlungsaktion aller Zeiten.

Die Mozart-Ausstellung in Frankfurt a. M.

Es ist immer recht aufschlußreich, wenn Ausstellungen etwa bei triftigen Anlässen Auskunft geben über die Bestände eines Archivs und über die Anteilnahme einer Stadt am Wirken der Großen im Reiche der Kunst und des Geistes. So die derzeitige Mozart-Ausstellung, die in ihren Schaukästen manch Denkwürdiges auflegt. Außer einem stattlichen Bildmaterial, das teilweise vergilbt noch in Mozarts Tage reicht, reizen Dokumente und viele Drucke den Kunstfreund zum Verweilen. Von der Hand des Vaters, des „hochfürstlichen Salzburgischen Vice-Kapellmeisters Leopold Mozart" geschrieben und von Wolfgango Amadeo M. komponiert ein Concerto à 3 Cembali und ein von ihm in

seiner sauberen Notenschrift kopiertes Magnifikat Mozarts. Neben der „auf Kosten des Verfassers" am Tage der Geburt seines berühmten Sohnes gedruckten Violinschule liegt deren Vorgängerin im Frühdruck mit auf: Fr. Geminianis (1731) in London erschienene „gründliche Anleitung oder Violinschule". Wolfgang M. lädt persönlich in einem eigenhändigen Schriftstück zu einem Konzert ein.
Und dann die wertvollen Briefe Constanze M. an den Offenbacher Verleger A. André, dessen Verdienste in dieser Ausstellung einmal gebührend gewürdigt werden. In dem einen sucht die Mutter eine Lehrstelle für ihren ältesten Sohn. In den andern Briefen bestätigt sie den 1799 für 11 000 Gulden an André übergegangenen musikalischen Nachlaß ihres Mannes und bietet den Verkauf des Requiems für 50 Dukaten an. Wieviel schöne Erstausgaben und Manuskriptzeugnisse bekunden hier Andrés liebevolle Werbung für Mozart! Da liegen Druckerstlinge der 1784 und 1786 komponierten Klavierkonzerte, darunter das Exemplar zum Krönungskonzert, das Mozart bei der kaiserlichen Krönung Leopolds II. persönlich in Frankfurt spielte (1790), das Concerto op. 35, die Jupitersinfonie und anderes mehr. Eine eigenhändige Kopie der angeblich zur Waisenhauseinweihung in Wien bestimmten Missa solemnis (1771/72) stammt von dem Offenbacher Verleger, der auch sonst sorgsam über die Reinerhaltung der Mozart-Überlieferung wachte. Im Notenbild der Opera buffo „Seposo deluso" beispielsweise deuten Andrés Schriftzüge an, wie Mozart die und jene Stelle auffaßte. Bezeichnend das leicht verblaßte Titelblatt der vom Vater Mozart kopierten Sinfonia concertante „mit eigenhändigen Korrekturen" seines Sohnes, darunter der berichtigende Hinweis Andrés: „Diese Handschrift ist nicht von W. A. Mozart, sondern von seinem Vater, 8/55 André."
In rühriger Weise setzte sich das Frankfurter Theater für Mozarts Opern ein, wie zeitgenössische Regie- und Soufflerbücher, Theaterzettel, reizvolle Figurinen und mancherlei Kuriosa zeigen. Die Oper Sandrina (oder die verstellte Gräfin) war unter der Böhmschen Spieltruppe in Frankfurt eine der frühesten deutschsprachigen Aufführungen. Ein besonderer Schaukasten gilt der eifrigen Mozart-Pflege unter dem Theaterleiter Großmann (1782—1796), der zur Kaffeerunde der Mutter Goethes am Hirschgraben gehörte. Wertvolle Dokumente aus der Hand von Zeitgenossen weiten den Umkreis der Ausstellung: Anton Schweitzers handschriftliches Monodrama Polyxena, Galuppis „Il re pastore", das Mozart voraufging, Notenautographen von Reichardt, eigenhändige Eintragungen Gg. Bendas in Klavierzügen seiner Melodramen u. v. a. In einem eindrucksvollen Ausstellungsstück aber nimmt diese reiche Schau eine intime Wendung zum Meister Mozart hin, zu seinem Schwanengesang; in einem ehrwürdigen Band seines Requiems lesen wir folgende im Ablauf von hundert Jahren gebräunte Aufzeichnung: „Der Band ist von Herrn Abbé Stadler (Wien) und die erstgeschriebenen Buchstaben M und S zeigen Mozart und Süßmeyer, welcher etliche Piecen in diesem Requiem komponiert und instrumentiert hat. Gegenwärtiges Exemplar ist übrigens durch mich der Frau Witwe Mozart besonders abgekauft, zur Zeit, wo ich von ihr die Manuskripte ihres Mannes erhandelte. A. André."

Gottfried Schweizer.

Oper

Freiburg i. B.: Die Freiburger Städtischen Bühnen begannen zu Anfang September ihre neue Spielzeit im Großen Hause überlieferungstreu mit einer Oper („Rheingold") und einer Werbewoche. Diese neue Spielzeit, die 8 Erstaufführungen und 16 Neuinszenierungen der Oper verspricht, will nun in der Aufführungspraxis einen Weg beschreiten, der in den vergangenen beiden Spielzeiten unter der persönlichen Leitung des Intendanten Dr. Nufer begonnen wurde: den Weg der intensiven stilprägenden Durcharbeitung jedes Werkes. Dieser Weg wurde mit „Boris Godunow" und „Jenufa", vor allem aber mit Tschaikowskys „Pique Dame" angebahnt und in der vergangenen Spielzeit mit dem szenisch überaus prächtig herausgestellten „Sly" von Wolf-Ferrari und „La Traviata" fortgesetzt, die beide auch im Rahmen einer Italienischen Theaterwoche im Juni erschienen, ferner mit Gersters „Enoch Arden", Tschaikowskys „Zauberin" und anderen. Diese Aufführungen, die auch den Chor und das ganze szenische Drum und Dran in ein lebendiges Ganzes unter einem Gestaltungswillen einbezogen, haben in Freiburg einen starken Anklang gefunden, so daß nun also jede Oper des Spielplanes in dieser Weise aus ihrer eigenen Stilwelt heraus lebendig gemacht werden soll. Die dadurch notwendige Mehrarbeit namentlich an Bühnenproben wird durch eine geringer als bisher gewohnte Zahl an Stücken ausgeglichen und diese Verminderung kassenmäßig wieder durch ein neues Mietensystem, das die Familien stärker als bisher zum Theaterbesuch anregen soll, aufgewogen. Die Freiburger Städtischen Bühnen gehen damit einen Weg, der für manche andere Bühne im Reich beispielgebend sein kann.
Im Laufe des Juni veranstalteten die Städtischen Bühnen, wie bereits erwähnt, eine Italienische Theaterwoche, um damit zu dem in Freiburg besonders lebendig gewordenen Kulturaustausch zwischen Italien und Deutschland einen weiteren Beitrag zu liefern. Dabei wurde Mario Persicos in Italien erfolgreiche Oper „Die widerspenstige Braut" (genauer nach Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung" als Hermann Goetzens

gleichnamige Oper) zur deutschen Erstaufführung gebracht. Der selbst anwesende Komponist, der inzwischen auch von andern Bühnen im Reich in den neuen Spielplan aufgenommen wurde, erntete in Freiburg einen starken Erfolg mit diesem heiteren Werke, das mit dem Todesmotiv der italienischen Oper bricht, und fiel durch seine Farbigkeit und treffende Charakterisierungskunst auf. Die Italienische Theaterwoche wurde auch von Besuchern aus Italien und von der italienischen Presse beachtet. Kurz darauf führten die Freiburger Städtischen Bühnen als sechstes Freiburger Musikfest ein Mozart-Fest zum 150. Todesjahr Mozarts durch. Dieses Fest stellte sich in die Reihe der stets größer werdenden Besuchserfolge der Freiburger Musikfeste und stellte Mozart an die Spitze der Aufführungsziffern in der Oper. Mit diesem Musikfest schloß die vergangene Spielzeit, deren Ende dem jetzt gut aufgebauten Freiburger Ensemble keinen tiefergreifenden Wechsel brachte. Die abgeschlossene Spielzeit berücksichtigte zwar in keinem Falle die schöpferischen Kräfte des Kulturraumes am Oberrhein — dies soll nun in der neuen Spielzeit wenigstens mit Sutermeisters „Romeo und Julia" nachgeholt werden. Dagegen bespielten die Freiburger Oper und Operette in den Sommer- und Herbsttagen des vorigen Jahres und auch den Winter über noch die großen Bühnen des Elsaß (Mülhausen, Kolmar und Straßburg) im Wechsel mit andern Bühnen aus dem Gau Baden zu den seit vielen Jahren regelmäßig veranstalteten Gastspielen in den kleinen Städten Oberbadens, in Offenburg, Lahr und Badenweiler. Ein Teil des Freiburger Opernensembles unternahm auch zu Beginn der vorigen Spielzeit eine Einsatzfahrt in das besetzte Frankreich. Edmund Huber.

Lörrach: Zum ersten Male wird die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" in Zusammenarbeit mit der Stadtverwaltung der Stadt in der einstigen Dreiländerecke im Südwesten, an der Schweizer Grenze, wo noch keine gemeindeeigene Bühne eingerichtet werden konnte und ein Bedürfnis danach wegen der Nähe Basels auch nicht so groß war, selbst Mozart auf die kleine vorhandene Bühne bringen können, und zwar „Die Hochzeit des Figaro". Der Intendant des Stadttheaters Mülhausen im Elsaß, Wildhagen, hat es möglich gemacht, daß die Mülhauser Bühne nach Lörrach zu Gastspielen kommt und dort auch den „Waffenschmied" und den „Barbier von Sevilla" und auch den „Vetter aus Dingsda" aufführt. Das neu geschaffene Sinfonische Orchester von Mülhausen wird außerdem zwei große Sinfoniekonzerte in Lörrach als Rahmen für die für den kommenden Winter vorgesehenen Kammermusik-Veranstaltungen geben. Edmund Huber.

Saarbrücken: Das „Gautheater Westmark" — so genannt seit der Eingliederung Lothringens in den Gau Saarpfalz — brachte in Fortsetzung des letzten Opernberichtes im 150. Todesjahr Mozarts die Neueinstudierung der „Zauberflöte". Die Inszenierung lag bei Intendant Bruno von Niessen in bewährten Händen, märchenhafte Bühnenbilder schuf Dr. Harry Mänz, und GMD. Heinz Bongartz leitete den musikalischen Ablauf. In den Hauptpartien zeichneten sich aus: Theodor Baden als Sarastro, Sebastian Feiersinger als Tamino, Hedwig Schöning von den Städtischen Bühnen Freiburg i. Br. als Pamina und Irmingard Fürst (Düsseldorf) durch virtuosen Koloraturgesang in der Rolle der Königin der Nacht. Als letzte Neueinstudierung der diesjährigen Spielzeit erschien der nun schon 30jährige „Rosenkavalier" von Richard Strauß. Die dankbaren Aufgaben der Inszenierung löste als Gast mit künstlerischem Feingefühl Fritz Settgast, die Bühne erstrahlte in üppigsten Rokokobildern nach Entwürfen von Dr. Harry Mänz. Geistsprühend und farbenreich auch die musikalische Deutung der Partitur durch Bongartz. Im Mittelpunkt der Aufführung stand das Trio Vera Mansinger, eine fürstliche Marschallin, Frida Cavosi, ein stürmisch werbender Oktavian, und Johannes Trefny, ein derber, aggressiver Ochs von Lerchenau.

Heinrich Dessauer.

Konzert

Berliner Konzerte

Auf der historischen Arp-Schnitger-Orgel spielte in stilkundiger Gestaltung, bei der vor allem die äußerst feinsinnige Registrierung und eine vorbildliche Phrasierung zu rühmen sind, Ernst Kaller, der Leiter der Abteilung Orgelspiel an den Folkwangschulen der Stadt Essen eine treffliche Auswahl bedeutsamer Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, von Frescobaldi über Buxtehude bis zu Joh. Seb. Bach. Sehr verdienstlich, daß den ergriffenen Hörern neben bekannteren Stücken auch die heiter-anmutigen Variationen über „Ach, du feiner Reiter" von Scheidt und das beschwingte, von Bach bearbeitete G-dur-Konzert von Vivaldi als besonders reizvolle Gaben dargeboten wurden.

Auch dem begabten und feinfühligen Stuttgarter Orgelkünstler Herbert Liedecke, der ebenfalls die klanglichen Möglichkeiten des Instrumentes sicher beherrschte, dankte man eine ausgezeichnete Wiedergabe von seltenen Werken süddeutscher Meister des ausgehenden 17. Jahrhunderts, u. a. von Georg Muffat und Johann Pachelbel.

Erwin Völsing.

Heidelberg: Auch die 13 Serenadenkonzerte im Schloßhof standen im Zeichen der Dirigentenwahl, wie schon zuvor die städt. Sinfoniekonzerte des zweiten Kriegswinters. Wer wird Nachfolger des nur noch als Gastdirigent eines der Sinfoniekonzerte wiederkehrenden GMD. Kurt Overhoff? Diese für Heidelbergs Musikleben so schwerwiegende Frage muß wohl noch bis nach Wiederbeginn der Opernspielzeit offenbleiben, da der Ersehnte zugleich ein ausgezeichneter Operndirigent sein und sich als solcher bewähren muß. Heinrich Hollreiser (Duisburg) bestach durch knappe Eleganz seiner Dirigiertechnik, die an Knappertsbusch erinnert, und Stilreinheit, mit der er die Wiener Klassiker von Haydn bis Beethoven (1. Sinfonie) zur Geltung brachte. Neben ihm muß Berthold Lehmann (Aachen) genannt werden mit einer triebhaften 8. Sinfonie Beethovens, Ottorino Respighis 3. Suite u. a. Dr. Felix Raabe (Remscheid) erwies sich als Kenner versteckter Schönheiten: F-dur-Sinfonie von Hermann Goetz, Gesangsszene, die Konzertmeister Adolf Berg mit aller Ausdruckskraft des Vokalen ausstattete, und die A-dur-Serenade von Brahms. Hans Blümer (Mainz) wußte noch mehr die kontrapunktischen Linien Bachs („Ricercare" aus dem „Musikalischen Opfer" und Suite h-moll, deren Flöte Alfred Dietl recht plastisch brachte) herauszuarbeiten als die romantische Lyrik vorwegnehmende Mozart-Sinfonie g-moll. August Vogt (Wiesbaden) verpflichtete zu Dank durch Neues: Wolf-Ferraris „Arabesken" über eine Arie von Ettore Tito, „Tre Canzoni Italiane" von Ennio Porrino (geb. 1910). Auch Ferdinand Drost (Berlin) fesselte durch eine bunte Spielfolge von Mozart bis Wolf-Ferrari, dessen Vater aus unserer Gegend stammte. Recht stimmungsvoll wirkte der Bach-Verein mit nur heimischen Kräften zusammen: Prof. Dr. Hermann Poppen dirigierte (Webers „Aufforderung zum Tanz", Hans Uldalls „Niederdeutsche Bauerntänze"), Otto Lemser blies Webers Klarinettenkonzertino, Luise Lobstein-Wirz, H. Weiß und Hugo Schäfer-Schuchardt (seine Heiling-Arie und Regers „Einsiedler" seien besonders anerkannt) sangen das Terzett aus Haydns „Jahreszeiten". Von Brünn kam der Heidelberger Dr. Richard Treiber mit fünf Orchesterwerken Dvoraks, Smetanas und Wilhelm Österreichers „Neun kleinen Variationen" op. 25, eine frische Uraufführung! Außer den Kammermusikabenden im Museumsgarten unter Leitung Adolf Bergs sei noch die Feierstunde in der Schloßkapelle erwähnt: das Heidelberger Bach-Quartett spielte „Die Kunst der Fuge". Friedrich Baser.

Saarbrücken: Die Abwicklung der in diesem Winter vorgesehenen acht Sinfoniekonzerte wurde — den Zeitverhältnissen Rechnung tragend — erstmalig bis in den Juni dieses Jahres vorgetragen. Wir erlebten als Überraschung die große geigerische Begabung der jungen Guila Bustabo, die das Brahmssche Violinkonzert mit überragender Technik und geistiger Reife hinreißend gestaltete. Die sinfonische Dichtung „Don Juan" von Richard Strauß und Beethovens „Siebente", von unserem Städtischen Orchester unter Leitung von GMD. Heinz Bongartz ausgezeichnet gespielt, umrahmten ihre Darbietung. Ein Gedächtniskonzert zu Max Regers 25. Todestag begann mit den Mozart-Variationen. Mit fein modelliertem Ton spielte Richard Laugs das aphoristisch-problematische Klavierkonzert in f. Den gewaltigen Schlußstein dieses Konzertes setzte die Vaterländische Ouvertüre. Als Solisten sahen wir zum erstenmal in Saarbrücken den Geiger Professor Gustav Havemann. Mit überlegener Technik und kraftvoller Auffassung setzte er sich für sein modern gerichtetes, dem Soloinstrument dankbare Aufgaben zuweisendes Konzert für Violine mit Orchester ein. Dann blühte noch einmal in der Sinfonie in B Schumanns romantische Welt auf, bevor der Musentempel für einige Monate geschlossen wurde. Heinrich Dessauer.

Straßburg: Seit den Oberrheinischen Kulturtagen im November 1940 in Straßburg mit dem Pfitzner-Konzert und den „Meistersingern" unter Hermann Abendroth vollzog sich der Wiederaufbau des Musiklebens mit jener Folgerichtigkeit, die bewies, daß 22 Jahre Fremdherrschaft wohl vieles, das Otto Lohse und Hans Pfitzner aufgebaut hatten, verschütten, nicht aber vernichten konnten. Besonders gelang es dem spießerhaften Nachfolger Pfitzners, den Frankreich zu versenden hatte, Bastide, nicht, Straßburgs Bastidierung durchzusetzen. Denn alsbald mußte er durch Fritz Münch ersetzt werden, mit dem Pfitzners hohes Wollen wiederkehrte, zugleich die nie ganz unterdrückte Bach-Pflege, die sein Vater Ernst Münch in Straßburg fest und dauerhaft begründet hatte. Fritz Münch führte auch mit Glück die seit der Konservatoriumsgründung 1855 getätigte Verbindung zwischen Theaterorchester und Konservatorium fort, die beiden Instituten zum Segen gereichte und auch dem Konzertleben ein sicheres Rückgrat gab. Der neue Konzertmeister Gregor erwies sich auch als leistungsfähiger Solist, wie noch so mancher in dieser Künstlerschar, die Fritz Adam und vor allem Fritz Münch selbst in hingebungsvoller Arbeit erneut zusammenschweißten, so daß sie ihr neuer GMD. Hans Rosbaud als vollwertigen Klangkörper übernehmen konnte. Zahlreiche Gastdirigenten erprobten sich mit ihm, zumal in den Konzertveranstaltungen der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"; statt des verhinderten Hans Weisbach, der von Wien erwartet wurde, dirigierte Kremer, dann der Stuttgarter Albert, dessen Eroica-Deutung durch energische Straffung aufhorchen ließ, und der Duisburger Hollreiser,

der Tschaikowskys 6. Sinfonie in ihrer prickelnden Exotik aufleuchten ließ. Unter ihnen bewährte sich Fritz Münch durch Brahms 1. Sinfonie, die sich aus tragischem Verzicht zu beglückender Überwindung durchringt; daneben setzte sich Fritz Münch erfolgreich für seinen neuen Theorielehrer am Konservatorium, Leo Justinus Kauffmann, ein, dessen drei Orchesterstücke flüssige Technik und Klangsinn offenbarten, wie auch weitere Proben seines Schaffens im Rundfunk, der auch M. Joseph Erb, Fritz Adam, Joseph Simon und Barth zu Wort kommen ließ.

Außerordentlichen Eindruck hinterließ Kurt Hoelscher mit dem Dvorak-Konzert, zumal er in Fritz Münch, selbst von Haus aus ein tüchtiger Cellist, einen feinfühligen Begleiter hatte, der zugleich mit seinem Orchester verwachsen ist. Außer dem Konservatorium, das freilich noch geduldiger Aufbauarbeit bedarf, leitet Fritz Münch in schöner Tradition seinen Chor, mit dem er eine würdige Wiedergabe der „Missa solemnis" Beethovens zustande brachte.

Auch der Münsterchor bewies gutgeschulte Chordisziplin unter seinem Domkapellmeister Hoche, zumal in alten A-cappella-Chören, die er in St. Stephan sang. Dieser altehrwürdige Raum beherbergte in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts die deutsche Oper, nachdem er von dem Mannheimer Theaterdirektor Wilhelm Vogel umgeschaffen worden war. Das Münster selbst steuerte Orgelkonzerte auf seiner freilich vielfach überarbeiteten Silbermannorgel bei, die der Reichssender Stuttgart als sonntägliche Frühkonzerte brachte, außer zahlreichen Proben elsässischen Musikschaffens im „Zeitgeschehen". Hier entzückten die kleinen, reifen „Manesse-Miniaturen" für Harfe, die der Senior der elsässischen Tonkünstler, M. Joseph Erb, als rüstiger Achtziger für den Rundfunk komponierte. Aus seinem reichen Schaffen hörte man auch Orgelsonaten u. a. Dazu Verschiedenartigstes von seinem weiten Schülerkreis (dem ja auch Wolfgang Sartorius von Waltershausen angehört): Fritz Adam, Emil Bur (beide erprobte Rundfunkdirigenten und jetzt musikalische Leiter in Kolmar und Mülhausen), Hans Wiltberger, der Sohn des Kolmarer Chormeisters Heinrich Wiltberger u. a. Seine „Straßburg-Variationen" umspielen das bekannte Volkslied „O Straßburg, du wunderschöne Stadt" in gefälliger Form. — Auf der Silbermannorgel zu St. Thomas, die ja auch diesen Namen mit mehr Glanz als Berechtigung trägt, da auch sie naturgemäß oft überarbeitet werden mußte, widmete Prof. Müller Bach-Werke dem gewaltigen Thomaskantor an seinem Gedenktage. Mit dem gleichen Eifer, mit dem Generalintendant Ingolf Kuntze die Oper im Stadttheater vorbereitet, übernahm Hans Rosbaud (früher Frankfurt und Münster) alle Vorbereitungen zum Konzertwinter.

Friedrich Baser.

* Neue Noten *

Blockflötenmusik des 18. Jahrhunderts

Eine wertvolle Auswahl von Originalblockflötenmusik des 18. Jahrhunderts legt der Verlag Schott in seiner Veröffentlichungsreihe „Originalmusik für die Blockflöte" vor. Zeitlich und ihrem Schwierigkeitsgrad nach stehen am Anfang „Fünf leichte Suiten aus dem Barock" für Flöte und B. c. (Nr. 2610), die Dietz Degen nach anonymen Handschriften der Schweriner Landesbibliothek mit geschickter Generalbaßbearbeitung herausgab. Recht einleuchtend macht der Bearbeiter als mutmaßlichen Verfasser den Lulli-Schüler Johann Fischer (1640—1721) namhaft, der bekanntlich 1701/03 die neubegründete Schweriner Hofkapelle leitete: Motivik wie Tanzform und -charakter der drei- bis achtgliedrigen Suiten sprechen einerseits für den „Lullisten" wie einzelne Sätze, z. B. Nr. 5 mit bemerkenswertem Rückfall in die Haltung der frühbarocken Kanzone, auf die Deutschblütigkeit des Komponisten schließen lassen. Die liebenswürdigen Tänze leichten bis mittleren Schwierigkeitsgrades werden strebsamen Blockflötenspielern den Weg zu anspruchsvolleren Literaturbezirken ihres Instruments weisen. In diese gehören 7 Kammersonaten a tre (zwei Blockflöten und B. c.) des ob seiner Rivalität mit Händel unverdienterweise allzu vergessenen Modenesen Giovanni Battista Bononcini (etwa 1665—1748). Sie liegen in einer von F. J. Giesbert glücklich gestalteten Ausgabe vor (Nr. 2619/20), die nur den Wunsch nach Nennung der Herkunft der Druckvorlage offen läßt. Albert Rodemanns Hinweis auf Bononcinis tonsetzerische Bedeutung (Moecks Kammermusik Nr. 9) wird durch unsere Sonaten im wesentlichen bekräftigt. Klar tritt zudem hier Bononcinis janusköpfige Haltung

zutage: sein Modernismus einerseits, der sich in zweiteiligen, rokokohaft gestalteten Themen (Arie 3 und 21) unter gleichzeitiger Aufgabe des barocken a-tre-Architekturprinzips zugunsten des Soloprinzips äußert (die 2. Flötenstimme wird in den genannten Stücken an entscheidender Stelle zur Begleitstimme degradiert) und seine starke Bindung an den Barock anderseits wie typische Themengestaltung (z. B. Nr. 1, 5, 12, 23), Ligaturenmelodik und weitgehende Verbindlichkeit des Variationsprinzips für die Gestaltung der überwiegend viersätzigen Kammersonaten freier Tanzreihung mit gelegentlicher Präludieneröffnung (nur Suiten Nr. III und VI sind drei-, Nr. VII ist zweisätzig). Das Walten des Variationsprinzips verrät besonders deutlich die Sonate Nr. V, bestehend aus zweimaliger Abfolge einer Allemande mit Sarabandenproporz.

Noch mehr barockverpflichtet ist dann Johann Christian Schickhardt (etwa 1670—1740), von dem F. J. Giesbert zunächst drei von insgesamt sechs leichten Solosonaten aus einer Rostocker Handschrift vorlegt (Nr. 2432 a). Über das Leben des Komponisten sind wir nur sehr unzulänglich unterrichtet. Walther (1732) nennt Schickhardt einen „annoch lebenden Musikus in Hamburg"; der nach Eitner 1745 an der Leydener Universität inskribierte Schickhardt aus Braunschweig ist wohl mit unserem Mann nicht identisch. Jedenfalls gehört dieser dem norddeutschen Barock an und verdiente — nach den relativ zahlreichen Neudrucken aus seinem Gesamtwerk zu schließen — eine monographische Würdigung. Er schreibt vollsaftiges Spätbarock, erweist sich als glücklicher Melodiker und steht als solcher Händel nahe. Der nach Corellis Vorbild barförmig entwickelte Stirnsatz mit gehenden Bässen der 1. Sonate, die stereotypen Schlußfrageformeln (S. 13, 17) oder affektuoses Hochtreiben der Melodie im Rahmen des chromatischen Quartaufstieges beweisen den eben genannten stilistischen Befund. Die zwei ersten Sonaten sind regelmäßig viersätzig gebaute Chiesasonaten, in der dritten wird der Einschlag von der Camera her stärker spürbar; sie ist äußerlich auf fünf Sätze erweitert, der Schlußsatz eine Art Proporz des vorausgehenden Allegros. Der Herausgeber hat den Sonaten eine Füllstimme beigegeben, die bei Wiedergabe ohne Akkordinstrument an Stelle der Cembalooberstimme treten soll. Das Verfahren ist im Hinblick auf die freizügige Musizierpraxis der Zeit und die dadurch verbürgten reicheren Besetzungsmöglichkeiten hinzunehmen, zumal Schickhardt in seinen Triosonaten (Verlag Nagel, Blätter der Sackpfeife Nr. 42 und 47) gelegentlich die 2. Sopranstimme in die Rolle des unselbständigen Begleiters drängt, also, wie Bononcini, zum Soloprinzip neigt. Ein prächtiges, virtuoses Stück, das den Händelschen Solosonaten zur Seite gestellt werden kann, ist dann die C-dur-Solosonate Schickhardts (Nr. 1609), eine fünfsätzige Mischform von freien Sätzen und Tänzen im Sinne des Corellischen op. V. Leider hat der Herausgeber Henri Bouillard keine Angaben über den Fundort des Stückes gemacht, seine Generalbaßbearbeitung ist zudem etwas üppig, im Sinne heute überwundener Bearbeitungsgrundsätze geraten.

Anspruchslose, kleingliedrige Gebilde sind die zwei leichten Chiesasonaten für Flöte und B. c. des um 1700 zu Amsterdam wirkenden Servaas van Konink, die Wilhelm Friedrich den in Wolfenbüttel überlieferten 12 Sonaten (1700) entnahm und mit einer vortrefflichen Generalbaßbearbeitung versah (Nr. 2611). Wie Schickhardt steht der Holländer fest auf dem Boden barocker Überlieferung, ohne freilich über dessen melodisches Vermögen zu verfügen; auch seine Harmonik ist manchmal etwas spröde. Das Gay der zweiten Sonate weist auf Französisieren des norddeutschen Spätbarock und Rokoko, insbesondere Georg Philipp Telemanns, von dem uns die Sammlung nicht weniger als fünf Werke beschert. Da sind zunächst drei prächtige Triosonaten für Blockflöte, Geige und B. c., die Telemanns eminente Bedeutung als Meister des Übergangs wiederum im besten Licht zeigen. Sie entstammen dem reichen Handschriftenbestand der Darmstädter Landesbibliothek und haben in Manfred Ruetz (d-moll, Nr. 3654 und g-moll, Nr. 3655) sowie Wilhelm Friedrich (a-moll, Nr. 2615) stilistisch gutgeschulte und feinfühlige Bearbeiter gefunden. Bei Wahrung des viersätzigen Chiesasatzplans und gelegentlich bewußtem „Corellisieren" (Adagio des d-moll-Trios!) lassen die um 1730 entstandenen Stücke Telemanns Eigenständigkeit der Überlieferung gegenüber deutlich erkennen. Die barocke a-tre-Architektur überwindet Telemann in den vorliegenden Sonaten auf zwei Wegen. Einmal durch die bereits oben wiederholt beobachtete Herabminderung des zweiten Sopraninstruments in die Rolle des unselbständigen Begleiters, wie z. B. in den virtuos gehaltenen Mittelpartien dreiteiliger Sätze (1. und 2. Satz des d-moll-Trios) bzw. in den Couplets des Rondofinales des gleichen Werks zu beobachten ist. Aber ebenso zukunftweisend ist Telemanns Verfahren, die beiden Sopranlinien melodisch kontrastierend anzulegen, sei es, daß der Kantilene des einen „Canto" eine ostinate Begleitfigur im anderen entgegengestellt wird (Stirnsatz des a-moll-Trios und 3. Satz des g-moll-Trios), sei es, daß beide „Canti" mit eigenem Motivmaterial konzertierend wettstreiten (Stirnsatz des g-moll-Trios). Telemanns Vorliebe für geistreiche Überraschungswirkungen tritt immer wieder zutage: etwa bei der Tremolostelle in der veränderten Reprise des Vivaces der d-moll-Sonate (die Stelle erinnert übrigens an R. Keisers G-dur-Trio, Nagels Musikarchiv Nr. 114), im letzten (Dur-) Couplet des Schlußrondos der d-moll-Sonate, das wohl in die Bezirke des „polnischen Stils" mit ostinater Motivik im ♪♬ ♩♪-Rhythmus über Orgelpunkt gehört (vgl. die 1. „Sonata polonese", Nagels Musikarchiv Nr. 50) oder in der solistischen Partie des Cembalo im 3. Couplet des Finalrondos der g-moll-Sonate. Der Alternativsatz des Schluß-

menuetts der a-moll-Sonate bringt das beliebte Architekturprinzip der „Violinbässe". Anspruchsloser ist dann das Duett aus dem „Getreuen Musikmeister" von 1728, das Dietz Degen vorlegt (Nr. 2614), ein reizendes Werk mit unerhört frischem Finale, das den berühmteren Flötenduetten Friedemann Bachs würdig zur Seite treten kann. Mit dem von Hans Engel („Das Konzert", S. 89) kurz erwähntem Werk identisch ist wohl das von Wilhelm Friedrich herausgegebene „Concerto di camera" für Blockflöte und begleitendes Trio (Nr. 3652). Besonders reizvoll die Siziliana mit ihrem weitausholenden Thema, von der aus sich wiederum motivische Beziehungen zu R. Keisers eben erwähnter Triosonate ergeben.

In solcher Nachbarschaft haben die übrigen zeitgenössischen Werke der Reihe keinen leichten Stand. Da ist eine dreisätzige Solosonate eines unbekannten Meisters, von Dietz Degen aus den reichen Beständen der Schweriner Landesbibliothek ans Licht gebracht (Nr. 2612), an der besonders die kecke Hornpipe besticht, sowie eine von Corellischem Pathos erfüllte, aber gelegentlich auch zu empfindsamem Sichversenken neigende Solosonate des in Brüssel und Antwerpen seit 1729 nachweisbaren Giuseppe Hectore Fiocco (Nr. 3653), von Manfred Ruetz bearbeitet. Eine willkommene Bereicherung unserer Kenntnis des deutschen Bläserkonzerts bildet dann Christoph Graupners F-dur-Konzert für Altblockflöte und Streichorchester (Nr. 3651), das Hans Engels Ausführungen (a. a. O. S. 90 ff.) voll bestätigt. Bach in der Tongebung wie Besetzung (4. Brandenburgisches!) nahestehend, sind ihm bezeichnende Züge des deutschen, insbesondere Graupnerschen Bläserkonzertstils eigen wie Haltetonthematik, kontrapunktische Durchdringung der Soli und Violinbegleitung derselben nach italienischem Brauch. Von einem Vivaldischen Konzertrondo als Stirnsatz und einem Schlußfugato wird ein tiefempfundenes Andante pizzicato umschlossen, dessen Ausklang wohl nur in der Klavierauszugfassung Adolf Hoffmanns (vgl. Takt 40 f.; der Dominantgrundton g ist zu ergänzen) harmonisch etwas halbschürig wirkt. Ein Spätling barocken Musikgeistes endlich ist die siebensätzige Ouvertürensuite für zwei Blockflöten und B. c. des in Berlin tätigen Kapellmeisters Johann Christoph Schultze (1733—1813). Formale Anlage wie Satzcharakter sind noch ganz spätbarock — im Hinblick auf die Lebenszeit des Verfassers ein neuerlicher Beweis für Berlins Rückständigkeit in der zweiten Jahrhunderthälfte. Zärtliche Echowirkungen in Badinage und Rondeau oder witziger Elan der Schlußkaprize tragen zudem noch ganz den Stempel des galanten Rokoko; zu einer Zeit also, da im deutschen Süden und Südwesten frühromantischer Musiziergeist bereits auf der ganzen Linie gesiegt hatte. Erich Schenk.

Klaviermusik in Neuausgaben

In einer Sammlung „Tanzkunterbunt" — leichte Originaltänze für Klavier — hat Kurt Herrmann im Verlage Steingräber eine Reihe von leichten Originalkompositionen verschiedener Epochen unter Bevorzugung des 18. Jahrhunderts herausgegeben. Beginnend mit der Auswertung der einfachen Dreiklangsfunktionen in den kleinen Ekossaisen von Carl Maria von Weber und Johann Wilhelm Häßler bis zum Übergang zur Polyphonie gibt die Aufeinanderfolge der Stücke, ohne chronologisch zu wirken, einen Einblick in charakteristische Tanzformen und führt fast spielerisch zur Lösung immer neuer kleiner technischer Probleme. So soll die Musette aus der d-moll-Klaviersuite von J. S. Bach das Gefühl für Kantabilität und damit das Legatospiel fördern, die Sarabande von Händel den Anschlag von Doppelgriffen lehren und die Forlane von Kirnberger mit besonderen rhythmischen Eigenarten vertraut machen. Der Herausgeber verzichtet bewußt auf die Ornamentik der Clavecinisten und paßt sich auch in Phrasierung und Artikulation den Möglichkeiten des Klaviers an.

Der Begriff der Etüde als Übungsstück ist für den Anfangsunterricht sehr umstritten. Fest steht, daß Technik als Selbstzweck im heutigen Klavierunterricht, der alle seelischen und geistigen Kräfte des Schülers einspannen soll, unmöglich ist. Ebenfalls im Verlag Steingräber hat Martin Frey eine Zusammenstellung von Etüden herausgegeben: „Etüden, die nicht ermüden", die den Anforderungen unserer Zeit weitgehend entsprechen. Es handelt sich hierbei um kleine, musikalisch einwandfreie Musikstücke, die dem Schüler neben der Freude am melodischen Spiel, ohne daß er es merkt, technische Fortschritte vermitteln. Es ist ja eine alte Erfahrung, daß nur Stücke, die mit Interesse studiert werden, „sitzen", und dieses Interesse gerade im jugendlichen Klavierspieler zu wecken ist wesentlich. In zwei Heften gibt Frey eine Unmenge Anregungen zur Lösung der verschiedensten technischen Fragen, wie z. B. Handgelenkstakkato, Fingerwechselstudien, Artikulationsstudien usw., zum Teil an Hand von kleinen Programmstücken. Ilse Knoth.

Musikliteratur

Ludwig Schiedermair: Die deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens. Zweite, erweiterte Auflage. Ferd. Dümmlers Verlag, Bonn und Berlin. 328 Seiten.

Schiedermairs Werk gehört zu dem wesentlichen Bestand des neueren deutschen Musikschrifttums. Die Neuauflage hat eine begrüßenswerte Erweiterung und Umgestaltung des Bildteils namentlich im Hinblick auf die Szenenaufnahmen erfahren und eine stärkere Berücksichtigung neuzeitlichen Opernschaffens. Wenn hierbei auch nur das Grundsätzliche im Stil und der allgemeinen Entwicklungstendenz aufgezeigt wird, so geschieht das doch mit der wohltuenden Sicherheit und Reife des Urteils, die das ganze Buch auszeichnet. Die Fähigkeit der Überschau, der stilistischen Einordnung und der historischen Wertung von hoher Warte aus, zugleich die überlegene, präzise formulierende sprachliche Einkleidung der gewonnenen Ergebnisse sind Zeugnisse eines Forschertums, dem die Geschichte der deutschen Oper wertvolle Erkenntnisse verdankt. Schiedermairs Werk wendet sich an „besinnliche Leser", es setzt also auch Eigenkenntnisse voraus. Trotzdem bleibt es klar, übersichtlich und überzeugend. Es verliert vor allem nie den Faden der geschichtlichen Kontinuität, es gibt also tatsächlich, wie der Untertitel besagt, „Grundzüge des Werdens und Wesens" der deutschen Oper. Zur Natur der Sache gehört es, daß es gleichwohl Möglichkeiten der Diskussion nicht ausschließt. Sie scheinen uns z. B. in der Beibehaltung der die Forschungen Komorzynskis noch nicht berücksichtigenden Entstehungsgeschichte der „Zauberflöte" mit der Überbetonung freimaurerischer Symbolik sowie in der mehr die Gegebenheiten streng wissenschaftlicher Forderungen als die Erfahrungen und Notwendigkeiten des praktisch-lebendigen Theaters berücksichtigenden Einschätzung von komischer Oper und Operette zu liegen. Insgesamt hat Schiedermairs Werk seinen grundlegenden Charakter gefestigt.

Hermann Killer.

Lotte Taube: Max Regers Meisterjahre (1909—1916). Ed. Bote & G. Bock, Berlin 1941. 87 Seiten.

Im 25. Todesjahre Regers wird das vorliegende Büchlein vielen Musikfreunden willkommen sein. Der Blick auf den Menschen Reger und in sein Schaffen, den Lotte Taube hier gibt, ist vor allem durch die vielen Selbstzeugnisse des Meisters wertvoll, die den Briefen an seinen Verleger entstammen. „Genie ist Fleiß", dieses Wort steht über der unermüdlichen Arbeit Regers an seinem Werk. Gesammelte Kraft und ein unverrückbar zielbewußter Wille sprechen aus diesen Briefstellen, die darüber hinaus eine prachtvolle, sich immer klarer und wesentlicher entwickelnde Menschlichkeit offenbaren. Die derb-bürgerlich-humorvolle Seite kommt auch nicht zu kurz, doch mehr wie je erscheint sie, gemessen an der Arbeitsleistung des Meisters, wie eine freundliche Entspanung von den schöpferischen Kräften, die ihn bewegen. Das Büchlein entwickelt aus dem Alltag, aus der Arbeit den Meister und Menschen. Es ist eine begrüßenswerte Bereicherung der Reger-Literatur.

Hermann Killer.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1940. Herausgegeben von Eugen Schmitz. 47. Jahrgang. C. F. Peters, Leipzig 1941. 86 Seiten.

Die Peters-Jahrbücher wahren auch unter der neuen Leitung ihren alten Ruf, eine Sammelstelle wertvollster musikwissenschaftlicher Studien zu sein. Der Herausgeber widmet Arnold Schering einen ehrenvollen Nachruf. „Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes" behandelt Friedrich Blume in einer gediegenen Untersuchung, die zugleich ein Verzeichnis der 122 erhaltenen Kantaten des Meisters aufweist. „Zur Geschichte und Stilistik des vierhändigen Klaviersatzes" liefert Josef Müller-Blattau neue Beiträge. Georg Schünemann teilt eine Zeichnung Mozarts mit, die von seiner Schwester gefertigt wurde. Er berichtet ferner über „Mozart in deutscher Übertragung". Eugen Schmitz führt die bibliographische Studie „Die Musikbibliothek Peters als Fundort" vom Buchstaben C bis K. Die Totenschau für das Jahr 1940 schließt das Jahrbuch ab. Man vermißt besonders das Verzeichnis der Dissertationen des Jahres.

Herbert Gerigk.

Franz Farga: Geigen und Geiger. Albert Müller Verlag, Zürich 1940. 334 Seiten mit 138 Bildern im Text.

Das vorliegende, prächtig ausgestattete Buch tritt mehr als Lesebuch für den Musikfreund neben die bereits vorhandene wissenschaftliche Literatur über Geigen und Geiger. Man bedauert an vielen Stellen das Fehlen der Quellenhinweise, zumal der Verfasser hier und da eine Auffassung vertritt, die von den üblichen Darstellungen abweicht (so hinsichtlich der Zahl der von Stradivarius gebauten Instrumente). Das Buch darf aber als sachliche und recht instruktive Zusammenfassung des Stoffes und besonders auch wegen seiner vortrefflichen Bebilderung Interesse beanspruchen. Die Judenfrage ist für den in der Schweiz lebenden Verfasser nicht vorhanden. Das mindert den Wert seiner Darstellung in einigen Kapiteln über die Geiger. Jüdische Geigenbauer hat es nicht gegeben. Da die von Farga erwähnten Juden jedem deutschen Leser als solche bekannt sein werden, ist die Verbreitung des Buches nicht als Gefahr anzusehen. Bleiben für eine Neuauflage zwei Wünsche: Berücksichtigung der Judenfrage und Einfügung von Quellenhinweisen.

Herbert Gerigk.

Mozart und München. Herausgegeben vom Kulturamt der Hauptstadt der Bewegung. Verlag Knorr & Hirth, München 1941, 128 Seiten und Tafeln.

In bibliophilem Gewande ist hier ein handliches „Gedenkbuch" entstanden, das mehrere kleine Beiträge vereinigt. Rudolf von Ficker behandelt das Thema „Mozart und wir", Erich Valentin schreibt über „179 Jahre Mozartpflege in München". Otto Hödel rühmt „Das Münchner Residenztheater — die schönste Mozartbühne der Welt". Thies, Gurr, Tenschert steuern weitere Aufsätze bei. Die vielen Bildbeigaben sind nach Originalen der im Augustheft unserer Zeitschrift gewürdigten Münchner Mozart-Ausstellung 1941 angefertigt. Max Zenger berichtet im übrigen ausführlich über diese Mozart-Schau. — Der Band bildet einen geschmackvollen Beitrag zum Mozart-Jahr. Herbert Gerigk.

✱ Zeitgeschichte ✱

Constanze Mozart und das „Requiem"

(Ein Nachtrag*))

Wie weitgehend das vertrauensvolle Einvernehmen zwischen Constanze Mozart und Johann André war, geht aus einem anderen handschriftlichen Brief hervor, in dem sie sich in den Wochen des Nachlaßverkaufs auch mit einem mütterlichen Anliegen an den Offenbacher Verleger wendet. In das Bild ihres Wesens, das in der Mozart-Literatur lange Zeit hindurch entweder idealisiert oder aber unbestimmt und schwankend gezeichnet wurde, nimmt im Zuge der jüngsten Forschung schärfere Umrisse an. Der Meister mußte sich mit den Eigenheiten seines „liebsten besten Herzensweibchens" eben abfinden. In ihrer triebhaften, leicht beeinflußbaren Natur scheint sie weder die künstlerische Welt ihres Gatten noch die Angelegenheiten ihres Hausfrauendaseins sonderlich ernst genommen zu haben. Und doch lebte neben der ihr so oft nachgesagten Nüchternheit und geistigen Anspruchslosigkeit, wovon auch der Brief etwas spüren läßt, eine unverkennbare Gutmütigkeit und mütterliche Fürsorge in ihr. Die zweite Ehe, mit Nissen, hatte unter Einwirkung des biederen Mannes eine ganz umsichtige Hausfrau aus ihr gemacht. Das kam ihrem Ältesten, Karl, zugute, den sie ihrer Bestätigung zufolge ein tüchtiges Maß von Nutzbringendem fürs Leben lernen ließ. Viel verdankte er an Kenntnissen dem Aufenthalt (1792—1797) in der Prager Familie des Mozart-Biographen und Schulprofessors Niemetscheck. Daß sich Constanze in den Berufsmöglichkeiten des Geschäftslebens wohl auskannte und daß sie auch selbst, keineswegs lebensfremd, die Vorteile einer persönlichen Geschäftstüchtigkeit gern hinnahm, läßt verstehen, wenn sie aus Karl „mit seiner Einwilligung einen Kaufmann" machen wollte, schon um ihm ein sorgloseres Dasein zu gönnen, als es ihr einst beschieden war. Da der Verleger Johann André ihr für die Überlassung eines bedeutenden Teiles aus Mozarts musikalischem Vermächtnis sich zu Dank verpflichtet fühlte, ergab sich nun im Februar 1800 anderseits für Constanze die willkommene Gelegenheit, ihn um die im folgenden Brief erwähnte Gegenleistung zu bitten:

24. Jan. 1800

Lieber Herr André

In der Januar Zeitg. Nr. 2 vom 4. Jan. 1800 wurde am Ende ein junger Mensch in ein Handlungsgeschäft verlangt. Seine Eigenschaften sollen folgende sein: er muß zwischen 14 und 16 Jahren alt sein, Sitten, ein braves Herz besitzen, erträglich schreiben und rechnen können. Diese Eigenschaften und zwar teils mehr, teils in einem viel höheren Grade vereinigen sich in meinem Sohn (das Alter ist das Bestimmte). Er kann etwas Französisch, doch freilich wenig. Auch hat er einen kleinen Anfang im Englischen und Italiänischen gemacht. Lateinische Schulen hat er schon lange frequentiert. Ich möchte mit seiner Einwilligung einen Kaufmann aus ihm machen. Erweisen Sie mir die Freundschaft, sich zu erkundigen, von welchem Handlungsgeschäft die Rede ist, ob ich mit einem Mann von Reputation und Rechtschaffenheit zu tun hätte, ob und was der Junge nach der Anzeige mehreres unentgeltlich lernen würde. Was überhaupt sonst für mich Wissenswertes und alle Bedingungen sind. Wollen Sie hiernach, daß ich selbst an den Mann schreibe oder er an mich oder wollen Sie die Unterhaltung auf sich nehmen. Das erwarte ich aus Ihrer gefälligen Antwort zu lernen.

Empfangen Sie im voraus meinen besten Dank und die Versicherung der aufrichtigsten Gesinnun-

*) Der Beitrag ergänzt den gleichnamigen Aufsatz des Augustheftes.

gen, mit welchen ich die Ehre habe zu seyn Ihre ergebenste Constanze Mozart
Das Inserat weist die Januar Zeitungsexpedition an. Übertreffen Sie Ihre Güte dadurch, daß Sie mir bald antworten.

Mitgeteilt von Gottfried Schweizer.

Ein neuer Orgelwettbewerb

Im Reichsgau Oberdonau wird in Linz mit der Ausschreibung eines Orgelwettbewerbs in neuer Form an eine ehemals vielgeübte Form des Musizierens im Wettbewerb angeknüpft. Die künstlerische Oberleitung hat Joseph Haas (München), den Ehrenschutz hat der Gauleiter und Reichsstatthalter übernommen. Veranstalter ist der Kulturbeauftragte des Gauleiters in Verbindung mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude". Die Ausschreibungssatzung geben wir nachstehend im Wortlaut wieder. Gegen Einzelheiten der Durchführung, namentlich gegen die vorgesehenen Bewertungsgrundsätze, läßt sich mancherlei einwenden. Wenn aber die Sache selbst gesund ist, darf man annehmen, daß sich hier bald schon veränderte Handhabungen herausbilden werden. Auf das Ergebnis und das Echo des Wettbewerbs in Musikerkreisen darf man gespannt sein.

Die Satzung:

I. Zielangabe.

Der Orgelwettbewerb des Reichsgaues Oberdonau soll vor allem belebender Auftakt und Beispiel sein. Er verfolgt den Zweck, die Orgelspielkunst, die im rein Technischen zu versanden droht, wiederum nach der schöpferischen Seite hin neu zu beleben, hierbei künstlerische Begabungen zu fördern und die Königin der Musikinstrumente von konfessionellen Fesseln und schablonenmäßigen Handhabungen zu befreien, um sie wieder zum ungeschändeten Werkzeug göttlicher Inspiration und zum lebendigen Ausdruck blutsverbundenen Ergriffenseins zu machen.

Wenn die Orgel bei Massenkundgebungen des Volkes und Hochfesten von Partei und Staat auf den Weiheplätzen der Zukunft und in den Kundgebungshallen einst ihre Aufgabe erfüllen soll, darf sie nicht zum Orchestrion werden, das irgendeine bekannte Walze in technisch verblüffender Weise ablaufen läßt. Vor dem Spieltisch muß ein Künstler sitzen, der dem gottbegnadeten Redner ebenbürtig ist und es genau so wie dieser verschmäht, sich bloß in Wiedergaben und Zitaten zu ergehen, sondern fähig ist, Eigenes in mitreißender Form aus sich herauszuholen und kunstvoll zu gestalten. Die musikalischen Führer und Gebenden der Kundgebungen aufzufinden und zur Entfaltung zu bringen, zugleich aber dem eigentlichen weltlichen Orgelkonzert neue Impulse zu geben, soll Aufgabe aller Orgelwettbewerbe der Zukunft sein.
War von Beethoven und besonders von Richard Wagner die Bedeutung der Musik als gemeinschaftsbildende Kraft und Höchstausdruck der seelischen Volkserhebung klar erkannt worden, so waren es gerade die größten Orgelimprovisatoren Bach, Bruckner und Max Reger, die das geeignetste Mittel hierzu bereits gebrauchten und als Pioniere schon Taten setzten auf einem uns seither infolge geänderter Begriffe von Gemeinschaft und Daseinszweck ganz neu anmutenden Wege. Diesen Pfad nach einigen Verirrungen wieder zu betreten, ihn in Freiheit vorwärtszugehen und mit neuen Marksteinen zu versehen ist das Ahnenerbe unserer künstlerischen Daseinsaufgabe.
So wichtig die technisch vollendete Wiedergabe älterer Meisterwerke in erzieherischer Beziehung gerade bei der Orgel ist, sie kann dennoch nicht Selbstzweck bleiben — denn das Große ist nicht zur musealen Verehrung und Anbetung da, sondern daß es sich neu befruchte und wieder Großes gebäre.

II. Der Kampf als Auslese.

Der Kampf ist höchste Produktivität. Er ist nicht bloß Erprobung bereits erkannter, er ist auch Weckung aller bisher unbeachtet schlummernden Kräfte. Darum ist der Wettstreit das einzige und tatsächlich erfolgreiche Mittel jeder Begabtenförderung. Es ist bestimmt kein Zufall, wenn uns diese Erkenntnis gerade jetzt neu aufdämmert, während unser Volk im größten und siegreichsten Kampf seiner Geschichte steht und wenn die letzten Jahrzehnte, jene Zeit pazifistisch-demokratischer Lethargie auch auf dem Gebiet der Kunst durch eine gewisse Feigheit vor wirklichem Bekennen und vor kämpferischem Eintreten gekennzeichnet waren. Die nun schon weit zurückliegenden Siege Bachs, Bruckners und Max Regers im Orgelwettkampf dürfen uns genau so wenig ruhen lassen wie alle anderen Siege unserer deutschen Geschichte.
Solche Spitzenleistungen wiederum zu erzielen oder späterhin zu übertreffen ist nur möglich durch eine Auslese vom Grund auf, die in ihrem Wirkungskreis sich nicht auf die Konservatorien der Großstadt beschränkt, sondern auch das Dorf und die Landschaft erfaßt, von wo das Größte viel häufiger kommt als aus den Retorten von technischen Laboratorien der Kunst.
Deshalb haben Gauwettbewerbe vorläufig eine viel größere Bedeutung als später etwa einsetzende Reichswettkämpfe.
Der Mann, der im edlen musikalischen Weltturnier einst Deutschland vertritt, wird nicht aus den Reihen jener Orgelvirtuosen kommen, die sich ihren Ruhm kaum erkämpft, sondern mit der Beharrlichkeit des friedlichen Handwerkers nach bewährten Methoden allmählich vom Tagesverdienst er-

spart und erkauft haben. Die wenigen Genialen jedoch im Heere der Fleißigen mögen vorläufig Erzieher und Richter sein. Die Rechtmäßigkeit ihrer Wahl bestätigt sich dann, wenn sie beispielgebend später selbst in den Reihen der Kämpfenden stehen, sobald es um mehr geht als um die innere Stärkung.

III. Wert der Improvisation.

Die Improvisation ist an den Augenblick gebunden. Nicht jeder Schöpferische ist ein Improvisator, aber jeder wirkliche Improvisator kann nur schöpferisch sein.

Das Improvisieren ist daher eine besondere künstlerische Betätigung, die als schaffende und zugleich ausführende Handlung jene fast verlorengegangene, aber für ein organisches Musikleben unbedingt notwendige Verbindung zwischen Komponistenarbeit und Virtuosentum darstellt. Sowohl der technische Beherrscher eines Instrumentes als auch der kluge Erfinder neuer Werke werden durch Übung in der Kunst des Improvisierens aus ihrer akademischen Einseitigkeit herausgerissen und in einen neuen künstlerischen Schwung versetzt. Wer sein Künstlertum durch die Meisterschaft in der vollendeten Wiedergabe und Verarbeitung momentaner Eingebungen krönen will, muß vorerst lernen auf die Stimme des Blutes zu hören. Nur der Takt des eigenen Herzschlages vermag zu verhindern, daß Denken durch Denken und aus dem Denken sich im rhythmiklosen Raum des Unmöglichen verliere. Blut kommt aber vom Volk und nährt sich vom Boden. Die Sonne des Geistigen jedoch ist nur dort fruchtbar, wo sie, das organische Irdische mit ihren Strahlen treffend, wirkliches Leben zu zeugen vermag. Dieser Augenblick heißt in der Kunst Inspiration oder Einfall. Der echte Einfall wird daher immer volksverbunden und bei größter Originalität auch volksverstanden sein. Hingegen bleibt das Nurkonstruktive, die erklügelte geometrische Strahlenbrechung kalt wie das Glasprisma des reflektierenden Hirns.

Die hohe Kunst, echte Inspiration dem Willen jederzeit dienstbar zu machen, heißt Improvisationsvermögen.

Gegebene Not heißen Herzens mit Geistesgegenwart zu meistern ist das Geheimnis der Tätigkeit des unvorbereiteten Schaffens und zugleich Darstellens. Die Bodennähe und Volksverbundenheit augenblicksschaffenden Könnens erklärt dessen praktischen Wert und macht die Pflege der Improvisationskunst nicht bloß zu einer künstlerischen, auch zu einer nationalsozialistischen Angelegenheit.

IV. Das gestellte Thema.

Echte Improvisation kommt vom eigenen Einfall. Ein guter Improvisator wird jedoch auch nach vorgeschriebenen fremden Themen augenblicklich Eigenes gestalten können.

Mag der echte Künstler im einsamen Alleinsein mit sich selbst nach eigenen Themen sein Allerbestes geben können, bei öffentlichen Wettbewerben ist diese Form der Improvisation nicht brauchbar, denn

1. der Vergleich zwischen mehreren Improvisatoren zum Zwecke einer stufenden Wertung ist nur dann möglich, wenn alle dasselbe Thema verarbeiten.
2. Nur das gestellte und knapp vor dem Spiel überreichte Thema bietet die sichere Garantie, daß das sich vollziehende Schauspiel nicht das Produkt langer und ausgeklügelter Vorbereitung, sondern wirkliche Augenblicksarbeit ist.

★

Erste Konzertreise des Straßburger Sinfonieorchesters.

Nach dem erstaunlich schnellen Neuaufbau des Kulturlebens im Elsaß konnte dieser ausgezeichnete Klangkörper, den einst Otto Lohse, dann für ein Jahrzehnt Hans Pfitzner dirigierten, nach seinen zahlreichen Elsaßreisen (Mülhausen, Kolmar, Hagenau usw.) seine erste Konzertreise ins Großdeutsche Reich antreten. Zunächst ging es nach Heidelberg auf Einladung des Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbundes, Universität Heidelberg, wo Wolfgang Fortner seine Sinfonia concertante mit Erfolg leitete. Schon im kraftgeladenen Kopfsatz fanden alle Streicher- und Bläsergruppen Gelegenheit, ihre ausgezeichnete Besetzung zu bewähren. Die rhapsodisch ausholenden Soli spielte klangschön und geschmeidig Konzertmeister Gregor. Dem stimmungsvollen Sarabandenrhythmus des Mittelsatzes folgte in übersprudelnder Laune das wieder als launische Kraftprobe angelegte Finale mit lustigen Schumann-Reminiszenzen. Dr. Herbert Haag spielte den Orgelpart in Bachs Ratswahlkantate in anerkennenswerter Meisterung der gegebenen technischen Möglichkeiten und errang ebenfalls einen stürmischen Erfolg, der nach dem Komponisten auch dem Dirigenten Fortner bei Beethovens 7. Sinfonie treu blieb. Unsere besten Wünsche begleiten dies ausgezeichnete Orchester, das nach Ludwigshafen weiterreist: „Auf Wiedersehen!"

Friedrich Baser.

Kammersänger Walther Ludwig hat das Liederwerk „Kalendarium" von Robert Ernst (nach 12 Monatsgedichten von Josef Weinheber) in sein Repertoire aufgenommen. Die Uraufführung findet in Schwerin unter Leitung von Hans Gahlenbeck im Herbst d. J. statt.

Henk Badings hat einen neuen „Orpheus" für eine Sprech-, eine Gesangsstimme, Chor und Orchester geschrieben. Das hochinteressante Werk, zu dessen Darstellung auch choreographische Mittel in großem Umfang herangezogen werden, gelangte in Holland zur eindrucksvollen Uraufführung. Die

Rolle der Eurydike wurde von Yvonne Georgi verkörpert, die auch die choreographische Leitung innehatte.

Der Dresdner Pianist Karl Weiß ist vom Wintersemester 1941 ab an die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar verpflichtet. Er wird dort die Meisterklasse für Klavier übernehmen, die vorher Professor Alfred Hoehn geleitet hat.

Das Deutsche Philharmonische Orchester in Prag unter GMD. Joseph Keilberth bringt im bevorstehenden Winter neben den klassischen Werken Erst- und Uraufführungen von Heinrich Sutermeister (Romeo-und-Julia-Suite), Karl Michael Komma (Konzert für Orchester), Max Trapp (Cellokonzert), Julius Weismann (Sinfonietta giocosa), Hans Pfitzner (Klavierkonzert), B. Papandopulo (Sinfonietta für Streicher).

Ein erstaunlich umfangreiches Programm kündigt MD. Karl Potansky mit dem Landesorchester Obererzgebirge in Annaberg an. Neun Orchesterkonzerte und vier Kammermusikveranstaltungen sehen neben den Meistern der Vergangenheit u. a. Werke von Karl Blessinger, Paul Büttner, Helmut Bräutigam, Joh. Nep. David, Paul Graener, Karl Höller, Rudolf Kattnigg, Willy Czernik, Max Trapp und Julius Weismann vor.

Lore Fischer singt neben vielen anderen Mozart-Konzerten im Mozart-Requiem unter Furtwängler in Berlin.

Die Schlesische Philharmonie unter ihrem Leiter GMD. Philipp Wüst bringt als Uraufführungen das neue Orchesterwerk Max Trapps, ein „Allegro deciso" für Orchester, die erste Sinfonie seiner Meisterschülerin Eckhard-Gramatté, ein jüngst vollendetes Bratschenkonzert des Schlesiers Günther Bialas (ebenfalls eines Trapp-Schülers), eine imposante „Dramatische Ouvertüre" des Staatskapellmeisters Robert Heger und die Sinfonie E-dur von Röttger.



Die sinfonische Fabel „La Rocca degli Ostinati" des italienischen Komponisten Piero Calabrini, mit der Hans Rosbaud kürzlich in Florenz einen sensationellen Erfolg gehabt hat, wird in der nächsten Spielzeit u. a. in den Konzertprogrammen von Dr. Karl Böhm und Philipp Wüst erscheinen.

Die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" meldet die 300000. Veranstaltung für die Wehrmacht. Bis zum 15. August sind auf Grund des vom Oberkommando der Wehrmacht erteilten Auftrages und der Zusammenarbeit mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda an allen Fronten 105 Millionen Teilnehmer gezählt worden. Täglich finden etwa 500 Veranstaltungen statt.

Zwickau, die Geburtsstadt Robert Schumanns, feiert auch im nächsten Jahre im Zuge seiner musikalischen Planungen ein Robert-Schumann-Fest. Es sieht vom 6. bis zum 14. Juli eine Reihe bedeutsamer Veranstaltungen zu Ehren des 132. Geburtstages des Meisters vor.

Die Mozart-Woche des Deutschen Reiches in Wien findet in der Zeit vom 28. 11. bis 5. 12. d. J. unter der Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels und Reichsleiter von Schirach statt. Das Programm bringt unter Mitwirkung der hervorragendsten deutschen Dirigenten, Orchester und Solisten in einer großen Zahl von Sinfonie- und Kammerorchesterkonzerten, Kammermusikveranstaltungen und Opernaufführungen einen Querschnitt durch das Gesamtschaffen Mozarts. Weiterhin sind Kongresse, Vorträge und eine Ausstellung vorgesehen. Die Wiener Staatsoper bereitet für die Mozart-Woche in erstklassiger Besetzung die Opern „Entführung aus dem Serail", „Cosi fan tutte", „Don Giovanni", „Figaros Hochzeit", „Idomeneo" in der Bearbeitung von Richard Strauß und „Die Zauberflöte" vor. Den feierlichen Abschluß der Woche bildet am 150. Todestag Mozarts eine Aufführung seines Requiems in der Staatsoper unter Furtwängler.

Das Berliner Philharmonische Orchester gab unter Leitung von GMD. Eugen Jochum ein Konzert in Paris. Es wurden eine Suite von Johann Sebastian Bach, ein Konzert für Piano und Orchester und die Heroische Sinfonie von Beethoven gespielt.

Im Rahmen der Rossini-Feiern wurde in Pesaro, der Heimatstadt Rossinis, sein „Stabat Mater" unter Beteiligung des Mailänder Scala-Chors und unter Leitung von Zandonai aufgeführt, dem auch die Neubearbeitung von Rossinis fast vergessener Oper „Die diebische Elster" zu verdanken ist, die vor einigen Tagen eine festliche Wiederaufführung erlebte.

Das Berliner Philharmonische Orchester unternimmt vom 9. bis 23. September eine Konzertreise nach Breslau, Beuthen, Krakau, Preßburg und Agram. Dirigent ist GMD. Hans Knappertsbusch. Das dritte Konzert in Agram leitet der dortige Operndirektor Lovro von Matacic.

Norbert Schultze arbeitet zur Zeit an einer neuen Oper „Elenka", zu der Hans Martin Cremer nach einer Novelle von Iwa Wanja das Buch schrieb. Es handelt sich um einen bulgarischen Stoff.

Gustav König, der sich als Dirigent an der Berliner Volksoper in steigendem Maße einen Namen gemacht hat, verläßt mit Beginn dieser Spielzeit Berlin, um als Erster Kapellmeister für den als GMD. nach Lübeck verpflichteten Berthold Lehmann an die Aachener Oper zu gehen.

Der 1. Kapellmeister des Lippischen Landestheaters in Detmold, Hanns Kleinertz, hat für die neue Spielzeit eine Berufung an das neue KdF.-Theater nach Hannover erhalten.

Wilhelm Raupp (Düsseldorf) ist nach erfolgreichen Gastspielen in Karlsruhe, Danzig und anderen Städten eingeladen worden, an der Badischen Staatsoper Karlsruhe und am Stadttheater Heidelberg Sinfoniekonzerte zu leiten.

Aus Anlaß des 150. Todesjahres Mozarts spielte das Stroß-Quartett an drei Abenden die schönsten Streichquintette und die selten gehörten Duos für Violine und Viola im stimmungsvollen Hofe des Hauses des Deutschtums in Stuttgart.

Städtischer Musikdirektor in Kolmar im Elsaß wurde Dr. Gustav Koslik vom Stadttheater Koblenz, der auch die Leitung der Musikschule Kolmar übernimmt.

Staatsrat Dr. Furtwängler hat das neue Orchesterwerk von Theodor Berger „Ballade" op. 10 zur Uraufführung angenommen, die im November in Berlin stattfindet.

Hans Joachim Sobanski, dessen Ballett „Der Glasbläser" mit unverminderter Zugkraft immer wieder im Spielplan des Deutschen Opernhauses in Berlin erscheint, hat soeben einen neuen durchschlagenden Erfolg aufzuweisen. Im Rahmen der diesjährigen Kulturtagung der Hitler-Jugend in Erfurt gelangte unter Leitung von Franz Jung die neue Ouvertüre „Schlesisches Himmelreich" zur stürmisch bejubelten Uraufführung. Die nächsten Aufführungen finden im Reichssender Frankfurt und in einem Festkonzert in Wien unter Leitung von Gerhard Maaß und in Weimar unter Leitung von Paul Sixt statt.

Die Konzertsängerin Katharina Karg-Elert — Tochter des Komponisten Sigfrid Karg-Elert — wurde als Lehrerin für Gesang und Klavier an die Städt. Sing- und Musikschule der Stadt Mülhausen im Elsaß verpflichtet.

Herta Fraumann hat die Musik zu den tänzerischen Vorführungen bei der Berliner Blumenschau am Funkturm geschrieben.

Am 24. Oktober gelangt im Opernhaus in Frankfurt a. M. „Columbus", eine szenische Historie von Werner Egk, unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung. Auch Braunschweig hat das Werk vorgesehen.

Die Oper „Der Uhrmacher von Straßburg" von Hans Brehme hatte nach der erfolgreichen Uraufführung am Staatstheater in Kassel den gleichen Beifall in Augsburg, wo das Werk in der neuen Spielzeit im Spielplan bleibt. Die Oper ist auch vom Deutschen Opernhaus in Berlin angenommen und wird vom Nationaltheater in Mannheim angekündigt.

Karl Hasses Sinfonische Variationen über „Prinz Eugen" wurden in Sondershausen in den Lohkonzerten durch Musikdirektor Artz sehr erfolgreich zur Aufführung gebracht. Aufführungen in Solingen, Würzburg und Aschaffenburg werden sich anschließen. Sein Chorwerk für Frauenchor und Orchester „Vom Thron der Liebe" brachte die Kölner Hochschule für Musik. Karl Hasses Klavierkonzert d-moll wird im Januar in Weimar unter GMD. Sixt mit Prof. Drews als Pianist seine Uraufführung haben. In Hagen wird eine Aufführung des Konzertes mit Grete Herwig als Solistin geplant. Der Komponist beendete soeben eine „Sinfonische Suite" für Orchester in vier Sätzen, vorher ein drittes Streichquartett und eine Suite für Klavier sowie eine zweite Violinsonate.

Richard Strauß arbeitet an einer einaktigen Oper. Die abendfüllende Oper „Danae" ist abgeschlossen.

Die Oberrheinischen Musikfeste sind von Donaueschingen nach Straßburg verlegt worden, wo Anfang 1942 das erste Musikfest geplant

Dr. Rudolf Kloiber, Regensburg, kündigt für die kommende Spielzeit an Erstaufführungen von zeitgenössischer Musik in seinen städtischen Sinfoniekonzerten an: J. N. David: „Kume, kum, geselle min", Graener: Turmwächterlied, Hessenberg: Kleine Suite, Pepping: Sinfonie, Westerman: Baltische Kantate, Atterberg: Värmlandsrhapsodie, de Falla: Intermezzo e Danza, Kodaly: Hary-Janos-Suite, Pizetti: „Oedipus"-Vorspiele.

Ferdinand Conrad leitete im Auftrage der NS.-Frauenschaft, Gauleitung Sudetenland, zwei Blockflöten-Schulungswochen in Thammühl am See zusammen mit Lotte Quasebarth (Berlin) und Dorothea Conrad-Kuzitschka. Neben praktischen Unterrichtsstunden wurde alte und zeitgenössische Musik musiziert und chorisch aufgeführt. Diese Schulungsarbeit soll in den folgenden Jahren planmäßig ausgebaut werden.

Prof. Rudolf Krasselt wird in Hannover das neue Orchesterwerk „Sinfonische Variationen über einen Baß von J. S. Bach" von Paul Höffer aus der Taufe heben.

Die Kammertanzgruppe Jutta Klamt tritt eine vom 4. November 1941 bis März 1942 dauernde Reichsreise an, die sie durch die Gaue Danzig-Westpreußen, Düsseldorf, Essen, Köln-Aachen, Mecklenburg, Pommern, Schlesien, Sudetenland, Weser-Ems, Württemberg-Hohenzollern führt.

Das Verlagshaus Ries & Erler in Berlin beging am 1. Juli das Jubiläum seines 60jährigen Bestehens.

Die A-dur-Sinfonie op. 11 von Walter Abendroth gelangte unter van Kempen durch die Dresdner Philharmonie in Dresden zur äußerst erfolgreichen Uraufführung; van Kempen wird das Werk im Winter auch in Berlin aufführen. In Hamburg bringt Eugen Jochum das Bratschenkonzert Abendroths heraus, während Walter Sieben (für Dortmund) und Schuricht (für Berlin) die „Kleine Orchestermusik" op. 10 angenommen haben.

Drei Bach-Tage nennt Prof. Wilhelm Stroß den Zyklus der Aufführung sämtlicher Brandenburgischen Konzerte von Bach mit dessen Doppelkonzert und Violinkonzerte, welchen er mit dem neugegründeten „Kammerorchester Wilhelm Stroß" durchführt. Diese Abende im Odeonssaal München waren ausverkauft und brachten den Künstlern einen überwältigenden Erfolg.

Zu Mitgliedern der Kgl. schwedischen Musikakademie wurden ernannt Prof. E. N. v. Reznicek, Ludwig Leschetizky und Prof. Hanns Schindler.

Zum GMD. der Sadt Metz wurde Prof. Rudolf Nilius, bisher Wien, berufen.

Den Musikpreis der Stadt Frankfurt am Main erhielt der augenblicklich bei der Wehrmacht stehende Wolfgang Rudolf.

Eine Deutsche Musikgesellschaft wurde in Prag unter dem Vorsitz von Unterstaatssekretär Dr. von Burgsdorff gegründet. Geschäftsführer der Gesellschaft ist Dr. Hiebsch.

Hermann Henrichs Kantate „Frühlingsfeier" gelangt durch Prof. Hugo Balzer in Düsseldorf zur Erstaufführung.

Der bisherige kommissarische Leiter der Wiener Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst, Prof. Franz Schütz, wurde als Direktor des Instituts bestätigt.

Im Rahmen der Mozart-Woche des Deutschen Reiches in Wien (28. Nov. bis 5. Dez.) wird auch ein Kongreß der Mozart-Forscher geplant.

Am 28. September 1941 hätte Dr. Max Burkhardt, der Mitgründer des Kampfbundes für deutsche Kultur, Gründer und Leiter der NS. Burkhardtschen Chorvereinigung (hervorgegangen aus dem Chor des Kampfbundes für deutsche Kultur), seinen 70. Geburtstag feiern können. Mitten aus der nationalsozialistischen Aufbauarbeit heraus riß ihn am 12. November 1934 der Tod. Dr. Burkhardt hat sich als Komponist, Schriftsteller und Gründer des Reichsverbandes für Volksmusik einen noch geachteten Namen geschaffen.

Marie von Bülow ist Ende August 84jährig in Berlin verstorben. Sie wird an der Seite ihres Mannes Hans von Bülow in Hamburg auf dem Ohlsdorfer Friedhof beigesetzt. Die Herausgabe der achtbändigen Gesamtausgabe der Briefe und Schriften von Bülow ist ihre wichtigste Veröffentlichung gewesen. Auch eine Biographie „Hans von Bülow in Leben und Wort" schrieb sie 1925. Ihre Hilfsbereitschaft ließ Marie von Bülow in den Nachkriegsjahren bis zur Gegenwart zu einer Zuflucht der Künstler werden.

Der Komponist und Musikschriftsteller Prof. Walter Petzet ist in Dresden gestorben.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Franz Schenk, Berlin-Halensee
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Helene Kindscher, Cellistin
Solo — Kammermusik
Berlin W 30, Neue Winterfeldtstraße 21. Telefon 250708

Annlies Schmidt
Cellistin
Berlin-Charlottenburg 9, Reichsstr. 87 I, Tel.: 991631

Henk Welling
Cellist — Frei für Wehrmachtstourneen
Berlin-Charlottenburg 4, Giesebrechtstr. 16. Telefon 323258

Flöte

GRETA RICHERT
Querflöte (Böhm), Blockflöte
Konzert — Kammermusik — Unterricht
Frei für Wehrmachtstourneen
Berlin-Wilmersdorf, Gasteiner Straße 11. Telefon 864591

Dörthe Schelling-Hess
Blockflöte (Sopran — Alt — Tenor), Orgel
Konzert, Kammermusik, Unterricht.
Berlin NW 87, Flensburger Straße 19. Telefon 39 95 18.

Cembalo

Lisedore Häge / Cembalistin
Bln.-Grunewald, Hohenzollerndamm 63. Tel. 891798

Schle Michalke
Cembalo — Solostücke — Kammermusik
Berlin-Wilm., Hohenzollerndamm 26
Telefon 86 37 41

Duo

Annlies Schmidt ◦ Violoncello
Solistin
mit
Else Pipirs ◦ Klavier
als Duo
Berlin-Charlottenburg, Reichsstraße 87, I. Ruf 991631

Quartett

Ruth-Frisch-Quartett
Wehrmachtstourneen
Berlin-Charlottenburg, Kantstraße 18. Telefon 317475

LENZEWSKI-QUARTETT
FRANKFURT a. M.

Geige

Frau Milly Berber
Geigerin
Konzert — Kammermusik — Unterricht
Leipzig S 3, Meusdorfer Str. 7

Ilse-Veda Duttlinger
Berlin - Wilmersdorf, Landhausstraße 40
Telefon: 87 11 91

JULIA GRUNEKLEE
Violine
Konzert Unterricht Kammermusik
Berlin-Schöneberg, Helmstraße 11, II. Tel.: 714325

Marion Hoffmann für Geige-Solo-Abende und als Solistin für Orchester-Konzerte
Berlin W 9, Hotel „Der Fürstenhof" Potsdamer Platz — Fernruf 120039

Marie-Luise König-v. Kleist
Berlin-Charlottenburg 5, Wundtstr. 68/70. Telefon 93 37 97

Hertha Kownatzki
Violine
Berlin - Wilmersdorf, Sächsische Str. 45. Telefon 87 67 72

MARTA LINZ
BERLIN, GIESEBRECHTSTR. 16
TELEPHON-ANSCHLUSS: 320343

Maria Oettli · Violine
Konzert — Unterricht
Berlin-Wilmersdorf, Prinzregentenstr. 7, Tel. 87 49 64

PAUL RICHARTZ
VIOLINE
Erster Konzertmeister des Städt. Orchesters Berlin.
Berlin-Wannsee, Ulricistr. 42, Telefon 807434.

Isabella Schmitz
VIOLINE
Berlin-Steglitz, Althoffstraße 4, II, links. Telefon 72 78 88

Siegfried Schneider / Violine
I. Konzertmstr. d. städt. Sinfonieorchesters Kattowitz
Kattowitz, O/S., Viktoriastraße 15. Telefon 36212
Sekr. Bln.-Friedrichshagen, Friedrichstr. 125. Tel 647560

HELGA SCHON
Violinistin
Konzert — Kammermusik — Unterricht
Berlin-Friedenau, Ringstraße 41. Telefon 88 53 13

OTTOMAR VOIGT
Karlsruhe/Rhein — Bachstraße 6 — Telefon: 3848

Orgel

Lothar Penzlin (Orgel)
Bln.-Charlottenburg 4
Wielandstraße 4 / Fernruf: 316085

Kammerchor

Konzert, Funk, Film
Elektrola
Kammerchor Waldo Favre
Berlin-Charlbg.
Fasanenstraße 13. Tel. 32 26 56

Komponisten

Georg Gerlach
Komponist
Berlin C 2, Sophienstraße 2

Korrepetition

Else Scherz Korrepetition: Arien — Lieder Chansons — Oper — Operette
Kammermusikzirkel für fortgeschrittene Schüler
Viele Jahre Auslandspraxis (New York). Mäßige Preise
Berlin-Friedenau, Rotdornstraße 7, I. Telefon 83 07 59

Konzertbegleiter

Walter George
Begleitungen in jeder Art, Gymnastik sowie Ballettschule
Berlin-Friedenau, Otzenstraße 4. Telefon 71 74 25

HEINRICH GOELDNER
Konzertbegleiter, Korrepetitor, langjähriger Mitarbeiter von Elena Gerhardt. Begleiter von Willi Domgraf-Faßbaender, Helge Roswaenge u. a. Frei f. Wehrmachtstourn.
Berlin W 15, Uhlandstraße 145. Telefon 92 19 10

Erwin Reuter
Korrepetition — Liedbegleitung
Erreichbar ab 18 Uhr
Berlin W 35, Potsdamer Straße 57

UNTERRICHT

Priv. Musikschule **Dir. CARL THOMAS** vorm. **Berlin SW 68, Prinzenstr. 44**
Mohr'sches Konservatorium (Am Moritzplatz) **Ruf: 61 59 23**
Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst!

Helmi Jacob
staatlich geprüfte Musiklehrerin
erteilt Klavierunterricht
Berlin W 62, Courbièrestr. 17. Tel. 25 09 02

Gehörspiellehre

ERNA GIESE-SCHRÖTER
To — na — ni — to — ka — su — mi — to
Eine musikalische Grammatik und Gehörspiellehre.
Lehrgänge für Musikerzieher und Laien.
Berlin SW 68, Wilhelmstraße 148. / Telefon 19 11 62

Gesang

Die Photographie Ihrer Stimme
durch Aufnahme auf Schallplatten
Stimmkontrolle. Schallplattenselbstherstellung zur Erleichterung des Unterrichts.
Unter den Linden (Passage) 35/12 20 46 **„RADIO-BARON"**

Jochen Breiding
staatl. anerk. Stimmbildner, 22jährige pädagogische Praxis, gewissenhafte u. gründlichste Ausbildg., Oper, Konzert, Operette, Sprechen
Berlin W 35, Lützowstr. 51, Tel. 22 55 87

HELENE CASSIUS Gesangspädagogin Berlin W 50,
Spichernstraße 16 • Fernsprecher 24 05 82 • Bühne u. Konzert

Altitalienische Meisterklasse
Hedwig Francillo-Kauffmann
Kammersängerin
Berlin-Grunewald, Humboldtstraße 13. Telefon 97 30 16.

Ellen Franck staatlich anerk. Gesangspädagogin. Ausbildung nach italienischer Methode. Phon. Sprecherziehung auf Grund von Tiefatmungstecnnik.
Berlin W 30, Hohenstaufenstr. 52. Tel. 26 36 03

PANCHO KOCHEN Bad. Hofopernsänger Stimmbildner
BERLIN-HALENSEE, Katharinenstr. 27 II lks. Tel. J7 Hochmeister 1063

MILE KÖNIG
— Gesangspädagogin —
Vollständige Ausbildung, Stimmkorrektur u. Stimmbildung
Berlin-Marienfelde, Friedrichrodaer Str. 87. Tel. 73 59 93

HANS KREUTLER, mein ehemal. Schüler, unterichtet während meiner Amerika-Tournee jungen Nachwuchs nach meiner Methode, im Studio, Bleibtreustr. 25 (91 32 09)
Tenor **Iwan Philippenko,** Schüler von Anselmi

Hildegard Kulina
Gesang — Unterricht
Berlin-Wilmersdorf, Steinrückweg 5, Tel. 88 10 11

PAUL MANGOLD, Gesangsmeister
So beurteilt die Presse meine Schüler „. . . herrl. gesangl. Führg." „. . . vollend. geführte Brusttöne b. i. d. Kopflage" „. . . Das nennt m. Sing." „. . . ausgez. durchgebildet u. m. reif. Tech. geführt, d. Höhe v. blend. Leuchtkraft" usw. **Bln.-Tempelhof,** Dorfstr. 49. (75 74 74)

Stimmbildner u. Stimmtherapeut Paul Neuhaus
Berlin-Halensee, Ruf 97 67 00
(Tätigkeit an Mediz. Univ.-Poliklinik)

ALFRED SCHOEN Gesangspädagoge
Berlin-Friedenau, Wilhelmshöher Straße 20. Tel.: 83 48 44

Alfons Schützendorf
Gesangspädagoge
Dramat. Unterr., „Wagner-Studio"
Berlin W 15, Pariser Str. 19, IV, Telefon 92 21 07

Hedwig Soldan
Langjähr. Assist. v. Prof. Grenzebach — STIMMBILDUNG
Berlin-Wilmersdorf, Waghäuseler Straße 9/10. Ruf 87 35 13

Gertrud Thymian
Speziell **Atemkunst** und **Sprechtechnik**
Berlin-Halensee, Georg-Wilhelm-Straße 2, gegenüber Bahnhof Halensee. Telefon 97 53 74

Berlin W 30
Geisbergstraße 34
Telefon 25 03 07
Belcanto-Studio
Edwin Haagen
Im Verlag A. Felix, Leipzig, Karlstraße ersch.: „Der deutsche Kunstgesang in Not! Das Geheimnis des Belcanto!" Eine Mahnschrift. RM. 1,—.

ROBERT SPÖRRY
GESANGSMEISTER
Berlin-Wilmersdorf,
Motzstraße 83 • Fernsprecher: 87 35 55
Dr. Paul Bruns schreibt Januar 1933: Seine hervorragende Musikalität und seine hohe Bildung ließen ihn in die neue Idee dergestalt eindringen, daß ich ihn als den *einzigen und besten Vertreter meiner Lehrprinzipien* bezeichne. Die hervorragenden *pädagogischen Erfolge* auf welche College Spörrry hinweisen kann, sind noch gesteigert

Öffentliches Auftreten
Gelegenheit dazu finden konzertreife Sänger zur Ausgestaltung ihres Programms und ihres künstlerischen Vortrags.

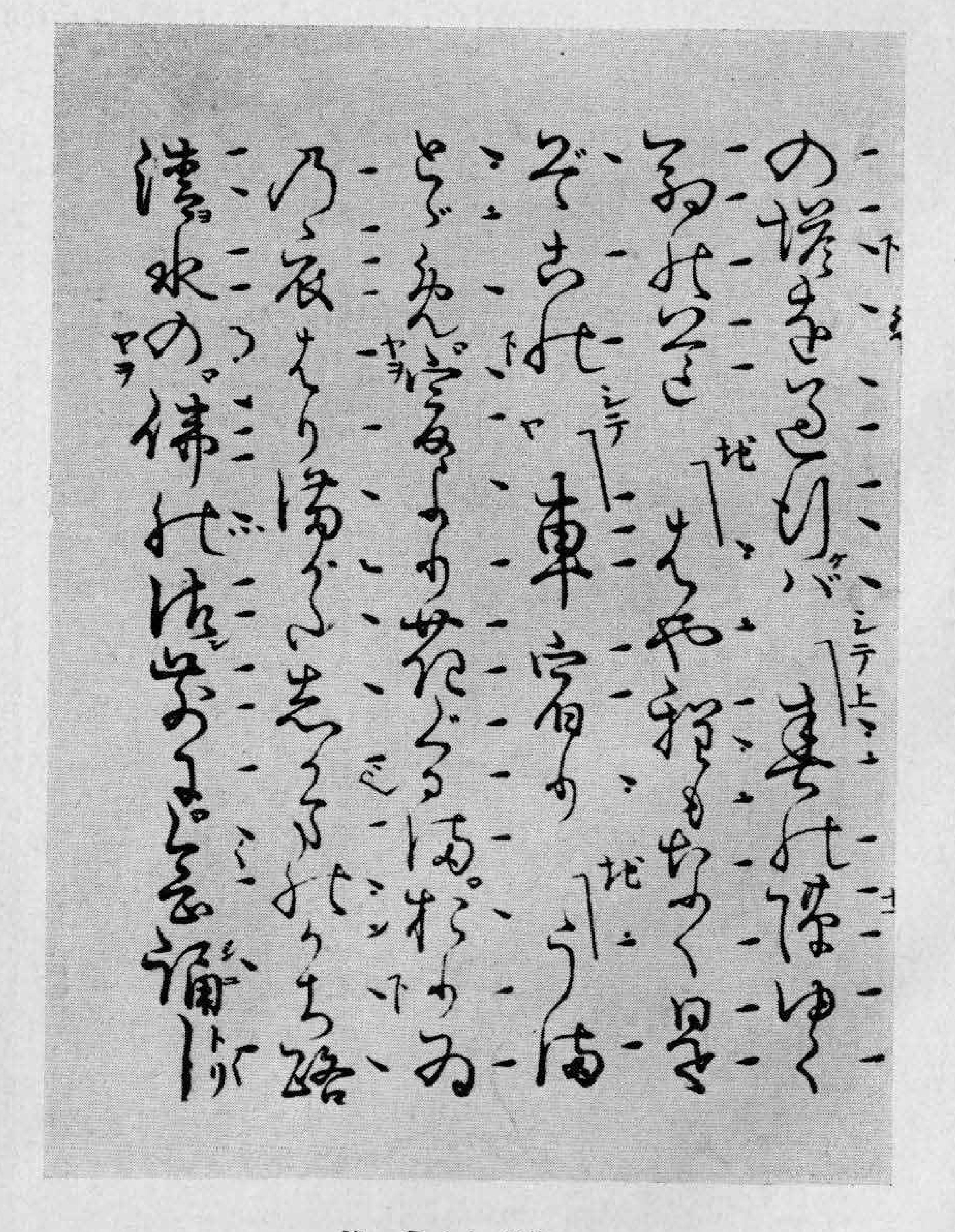
Dora Wittekindt
Konzertsängerin, Gesangspäd., Dozentin im Deutschen Volksbildungswerk, Berlin-Südende, Albrechtstr. 59 b. Telefon 72 36 63.



No-Spiel in Japan



Blinde Biwa-Spielerin in Japan



No-Spiel: Yŭya



Bühnenbild zu „Armida" von Gluck 3. Akt, 1. Szene. Entwurf von Gianni Vagnetti für den Florenzer Musik-Mai



Max Donisch,
der am 17. Juli
60 Jahre alt geworden wäre,
zum Gedächtnis
(Zu dem Aufsatz
von Hugo Rasch
Seite 281 ff.).

Oben:
ein Jugendbild,
unten:
Max Donisch
im Weltkriege

(beide Bilder Privatfotos)



Prof. Hermann Zilcher
60 Jahre alt

(Zu dem Aufsatz auf Seite 348 ff.)



Foto: Hilde Rügemer, Würzburg

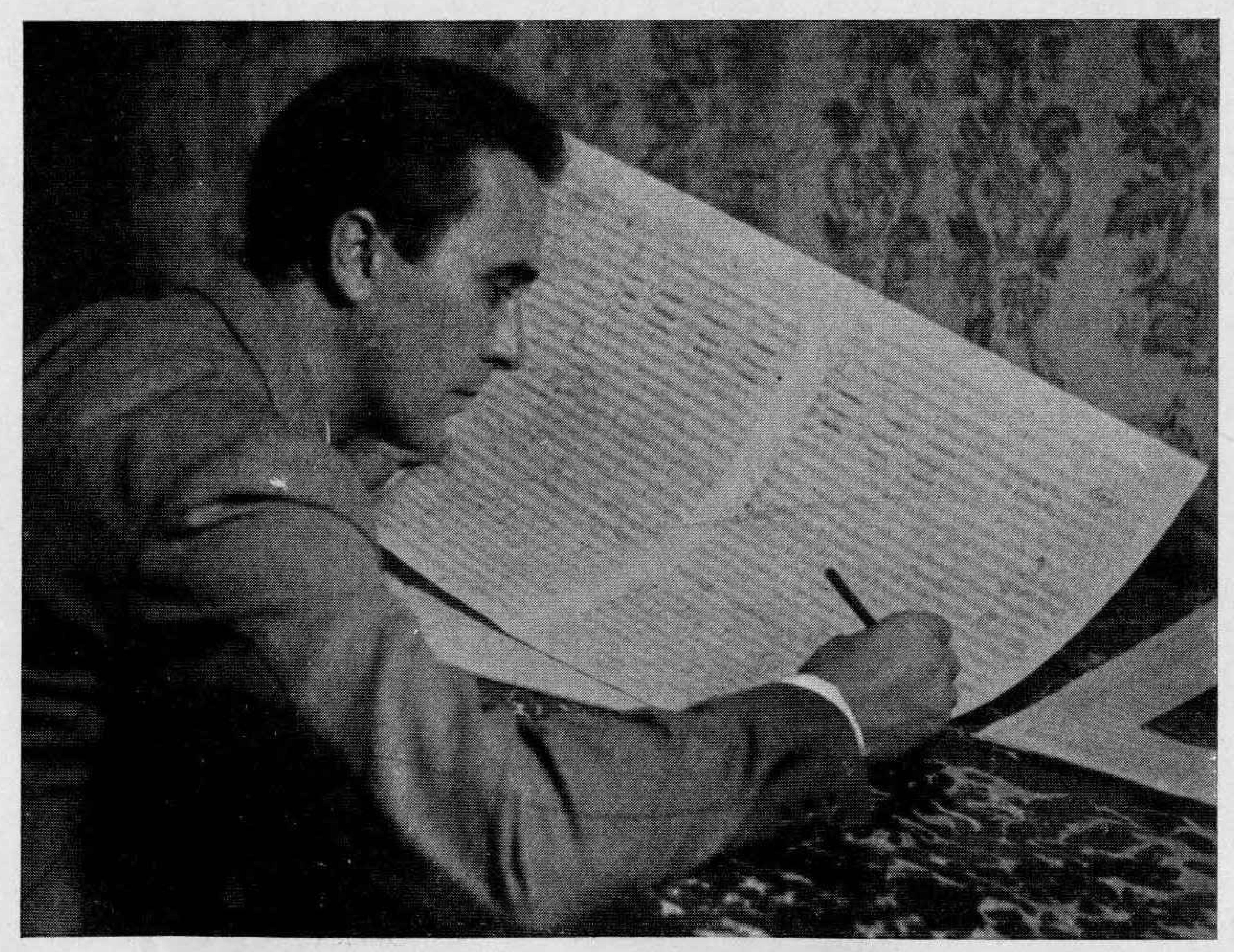


Foto: Ulrike Schreiber, München

Werner Egk,
der vom Reichsminister Dr. Goebbels zum Leiter der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer berufen worden ist.
Prof. Dr. Paul Graener hatte infolge seines Alters um Entlastung gebeten. Er bleibt Vizepräsident der Reichsmusikkammer.



Johann Joachim Quantz

Ein bisher nicht veröffentlichtes Bild des Flötenmeisters Friedrichs des Großen aus dem Besitz von C. Ph. E. Bach. (Im Verzeichnis des mus. Nachlasses von C. Ph. E. Bach, Hamburg 1790, wie folgt angegeben: „Quanz, Preußischer Flötenist und Componist. Gezeichnet von Frank.")

Mit freundlicher Genehmigung der Preußischen Staatsbibliothek.



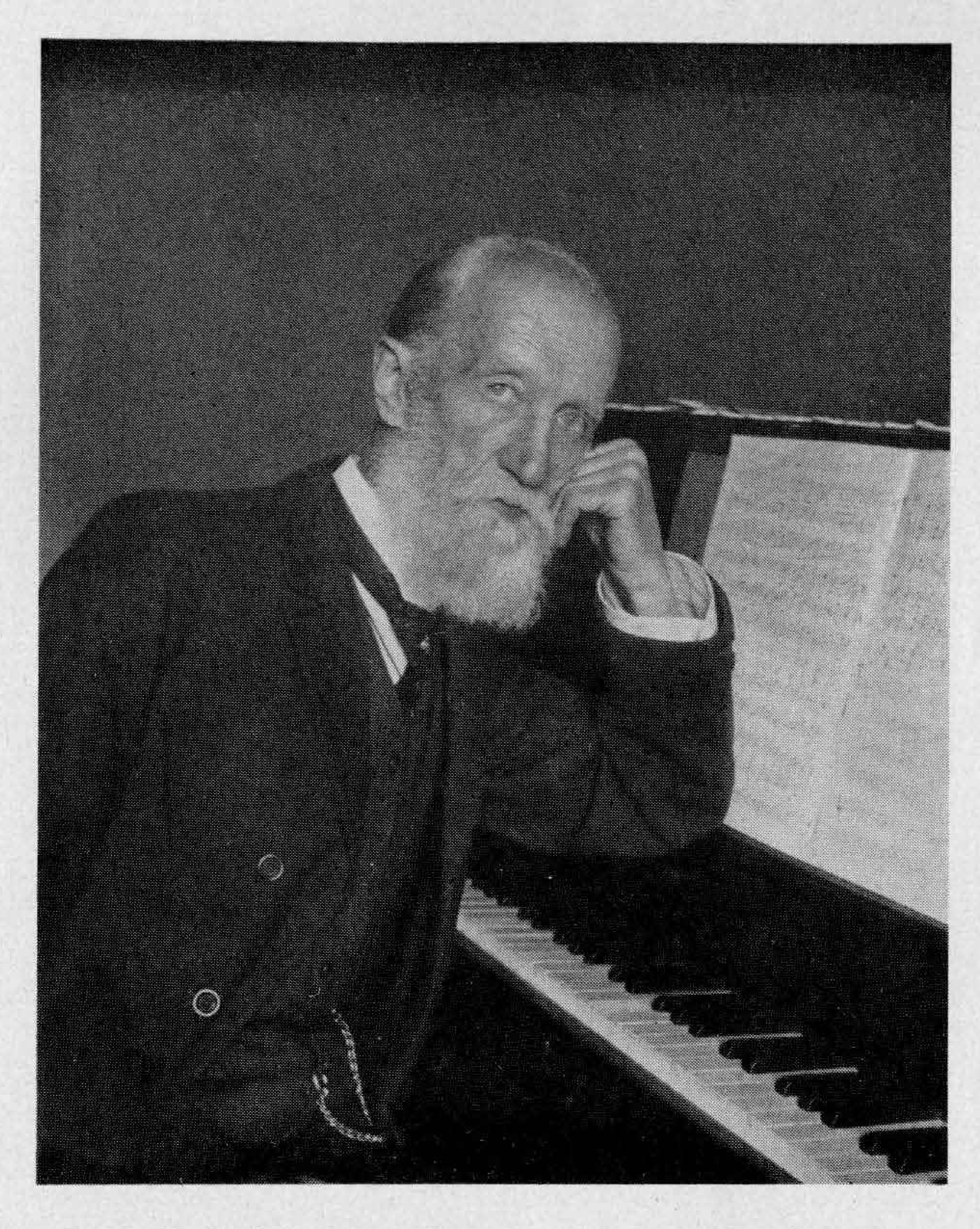


Mozarts Geburtshaus
(Österreichische Lichtbildstelle, Wien)



Constanze Mozart, geb. v. Weber
nach einem Gemälde von J. Lange. Städt. Museum, Salzburg

(Aus E. v. Komorzynski: Mozart. Max Hesses Verlag, Berlin.)



Prof. Heinrich Wiltberger, Kgl. Musikdirektor
geb. am 17. August 1841
gest. am 26. Mai 1916

(Zu dem Aufsatz Seite 418)